DIE SOZIOLOGISCHE FUNKTION DER KONSUMLITERATUR

– exemplarisch dargestellt am Konsumroman –

Margret Rayer-Stromberg M. A.

1981

Die soziologische Funktion der Konsumliteratur

- exemplarisch dargestellt am Konsumroman -

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Abteilung für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Margret Rayer-Stromberg M.A.

Gedruckt mit der Genehmigung der Abteilung für Philologie der Ruhr-Universität Bochum

Referent:Professor Dr. Siegmund A. Wolf
Korreferent:Professor Uwe-K. Ketelsen
Tag der mündlichen Prüfung:16.07.1981

UNIV. LEIDEN BIBL.

Meinen Eltern

I N H A L T

Seite

Vorwort
Gedanken zum Thema 9

Einleitung
Verfahren und Methode 12

Teil A

Information zur Theorie und
Definition der Trivialliteratur 14

Kapitel I
Definition und Abgrenzung des
Begriffes "Trivialliteratur"

1 Der Begriff "trivial" 15
a) Ein pejorativer Begriff 15
b) Trivial versus banal 16

2 Abgrenzung der Trivialliteratur 18
a) Die "Schichtenmodelle" 18
b) Die Zweiteilung 19
c) Die Dreiteilung 21

3 Aspekte literaturwissenschaftlicher
Wertung 23
a) Das Problem literarischer Wertung 23
b) Die Historische Bedingtheit 26
c) Kunst versus Kitsch 28

Kapitel II
Geschichte und Erscheinungsformen
der Trivialliteratur

1 Historischer Abriß 31
a) Das 18. Jahrhundert 31
b) Die Entwicklung der Trivial-
literatur im 19. Jahrhundert 33
c) Das 20. Jahrhundert 34

2 Erscheinungs- und Verbreitungs-
formen der Trivialliteratur
und ihr Publikum 37
a) Vertriebsarten 37
b) Thematik und Leser 39

Teil B

Textanalytische Untersuchungen von
Beispielen aus dem Bereich Trivialroman 43

Kapitel I
Der Frauenroman

1 Der Frauenroman des 19. und
beginnenden 20. Jahrhunderts 45
a) Eugenie Marlitt 45
b) Hedwig Courths-Mahler 46

2 Komparative Untersuchung der
Figuren in:
"Das Geheimnis der alten Mamsell"
(Marlitt) und
"Die Bettelprinzeß" (Courts-Mahler)
a) Beschreibung und Typisierung 46
b) Deutung 51

3 Aufbau und Sprache
a) Die Verwendung von Adjektiven 52
b) Handlungsmuster und Motiv 54

4 Der Frauenroman des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und die Frau
a) Wunschdenken 56
b) Liebe und Sexualität 57
c) Die traditionelle Rolle der Frau 58

5 Der Frauenroman unserer Tage 59
a) Barbara Noack: Menschen wie du und ich? 59
b) Marie Louise Fischer: Leidenschaft und Intrigen 61
c) Liebe und Leid im Groschenroman 63

Kapitel II
Der Reise- und Abenteuerroman und der abenteuerliche Unterhaltungsroman 70

1 Mays Leben und Werk 70

2 Die Figuren 72
a) Die Westmänner 72
b) Winnetou und Old Shatterhand 77

3 a) Die Ideologie 82
b) Karl May: Intentionen und Deutung 84

4 Der Abenteuerroman à la Simmel 86
a) Thomas Lieven zwischen Frauen und Geheimagenten 87
b) Die Figuren 88
c) Johannes Mario Simmel 90

5 Motive und Werte 91
a) Der unterhaltende Abenteuerroman und sein männlicher Leser 92

b) Innere und äußere Qualitäten der Helden 93
c) Aktualität und Sex 94
d) Deutschtum 95

6 Randbemerkungen zum Groschenkriminalroman 96
a) Der Kriminalroman 96
b) Herry Cotton - ein Kurzbeitrag 97
c) Butler Parker 98

Kapitel III
Der Heimatroman

1 Ludwig Ganghofer 102

2 Handlung und Personnage
a) Parallelen und Duplizitäten im Handlungsablauf 102
b) Die Personen 104

3 Der Mensch und die Natur
a) Symbolik 107
b) Natur als Mittel zur Dramatisierung 107

4 Die Werte des Heimatromans 109
a) Die Naturreligion 110
b) Liebe und Glück 111
c) Das Wertsystem "Heimat" 112

5 Bergwelt und Heimat 112
a) Grundmotive: Heimat/Natur 113
b) Personen und Handlung 114

Kapitel IV
Der Arztroman 118

1 Arzt und Krankheit
a) Der Mythos Geburt 118

b) Das Spiel mit der Angst 120
c) Die Verwendung von Fachlekten 123

2 Handlungsklischees 124
a) Arzt und Krankenschwester 124
b) Arzt und Patientin 125

3 Fazit 126

Kapitel V
Erotische - Pornographische Literatur

1 Definition und Eingrenzung
a) Erotisch - pornographisch - obszön 127
b) Untersuchungsobjekte 128

2 Die Analyse einiger ausgewählter Werke erotischer sowie pornographischer Literatur
a) Die Personen 129
b) Sexuelle Praktiken 132
c) Fazit 134

3 Die soziale Funktion der pornographischen Literatur 135

Kapitel VI
Die Autobiographien 136

1 Klaus Kinski, Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund 136
a) Sexualität 136
b) Selbsteinschätzung 138

2 Leben: Liebe/Familie
a) Sophia Loren 139
b) Marika Rökk 141
c) Ehe als Rückzugsmöglichkeit 141

3 Bescheidenheit ist eine Zier... 141

4 Spekulation mit der Angst 142

Teil C

Die soziologische Funktion der Konsum-literatur 146

Kapitel I

Komponenten der "heilen Welt" - Résumée der Untersuchung

1 Schwarzweißmalerei 147

a) Die Helden 147

b) Gut und Böse 148

2 Liebe, Leid und Happy-End

a) Liebe als Rettungsanker 149

b) Happy-End-Zwang 150

c) Ehe und Familie als Hort 151

d) Fazit 152

Kapitel II

Funktionen der "heilen Welt" 153

1 Die Bedürfnisse der Rezipienten nach "heiler Welt" 153

a) Unterhaltung und Entspannung 153

b) Kompensation 154

c) Tagträume 156

2 Trivialliteratur - Machtideologie: Literatursoziologische Randbemerkungen

a) Das Verhältnis Autor - Leser 157

b) Die soziologische Bedeutung der Konsumliteratur 160

Anmerkungen 165

Literaturverzeichnis

Primärliteratur 190
Sekundärliteratur 194

Vorwort:

Gedanken zum Thema

In der Literaturwissenschaft ist es in den vergangenen Jahren - etwa seit Mitte unseres Jahrhunderts - zu einer "Änderung der Blickrichtung"[1] gekommen.
Die Vorrangstellung der sogenannten "Schönen Literatur"[2] wurde kontinuierlich abgebaut, und die bisher geringschätzig abgewertete Trivialliteratur rückte in das Blickfeld der Literaturwissenschaftler, und zwar nicht zuletzt wegen ihres "gegenwärtigen Umfangs und Einflusses"[3].
Der Einfluß und die massenhafte Verbreitung dieser Form von Literatur geben Anlaß, sich Gedanken zu machen über den kulturellen und geistigen Zustand des - ehemals - Volkes der Dichter und Denker. Wie steht es mit dem deutschen Geist, zeigt er tatsächlich "eindeutig regressive Tendenzen"[4]?
Befriedigt die Masse ihre geistigen Bedürfnisse "im wesentlichen mit der Lektüre irgendeiner Bildzeitung, einer Illustrierten oder eines Groschenheftes"[5], so reicht es nicht, angesichts dieser betrüblichen Tatsache zu lamentieren, sondern es wird vielmehr dringend notwendig, die Ursachen des mangelnden Interesses des deutschen Durchschnittslesers an anspruchsvoller Literatur zu ergründen.
Z.B. kann jeder Deutschlehrer heute aus eigener Erfahrung bestätigen, wie gering das Lesebedürfnis der Schüler ist - sicherlich z. T. verständlich im Zeitalter des Fernsehens und der Comic Strips. Es vollzieht sich allerdings auch im Deutschunterricht eine Abkehr von der Lektüre - "Entliterarisierung"[6] -, deren Folge letztlich mangelnde sprachliche Fähigkeiten der Schulabsolventen sind.
Wenn gelesen wird, dann bestenfalls leichtbekömmliche Lektüre - also Unterhaltungsliteratur, die vom Gros der Literaturwissenschaftler von vornherein mit Unbehagen

betrachtet wird. Diese Literaturprodukte werden massenhaft produziert und umgesetzt, was nicht zuletzt ihren Produzenten (sprich Autoren) zugute kommt. Allein dieser kommerzielle Zusammenhang ist dem konservativen Literaturkritiker schon Beweis für mangelnde Qualität, für Fehlen ästhetischer Werte.
Daß massenhaft produzierte Literatur auch massenhaft konsumiert wird, ist der Aspekt, der oft genug zuwenig Beachtung in der hochgeistigen Diskussion über hohe - niedrige, schöne - wertlose Literatur findet. Es ist an der Zeit, den Leser auch einmal als mündigen Konsumenten und nicht nur als Konsumidioten anzuerkennen und sich konsequent zu fragen, nach welchen Kriterien er seine Lektüre auswählt und welche Bedürfnisse er damit befriedigt.
Und erst wenn diese Zusammenhänge transparenter werden, kann der nächste Schritt der Versuch zur Erziehung oder Umorientierung des Lesers sein.

Die vorliegende Untersuchung versucht, soziologische Zusammenhänge zu verdeutlichen und die Funktion der Literatur für ihre Rezipienten zu erklären. Die Literatur, die ich bearbeite, ist Unterhaltungsliteratur, insofern, als sie vom Leser zu seinem Vergnügen gelesen wird. Sie ist Trivialliteratur, insofern, als ihre Themen und die Art ihrer Behandlung im Rahmen der Literaturwissenschaft nicht zur hohen Literatur gerechnet werden. Sie ist "Konformliteratur"[7], da ihr Inhalt mit Meinungen, Ansichten und Erwartungshorizont der potentiellen Leserschaft konformgeht.
In erster Linie ist sie jedoch Literatur, die massenhaft hergestellt und von Massen gekauft und gelesen wird - Konsumliteratur. Ich werde im wesentlichen diesen Ausdruck benutzen, weil er mir am wenigsten literaturwissenschaftlich negativ wertend erscheint. Vielmehr impliziert der Begriff Konsumliteratur besonders deutlich den Warencharakter dieser Form von Literatur. Es wird allerdings

speziell im definierenden Teil A der Arbeit nötig sein, die jeweiligen literaturwissenschaftlich üblichen Begriffe anzuwenden.
Dadurch kommt es in meiner Arbeit zur parallelen Anwendung von einer Vielzahl von Begriffen, die ich bewußt nicht vermeide, da sie die Komplexität der Thematik reflektiert.

Ziel meiner Arbeit kann es nicht sein, einen detaillierten, vollständigen Abriß der Konsumliteratur zu vermitteln. Unter dem Zwang, exemplarisch Romane auszuwählen, versuche ich, einen möglichst globalen Überblick zu erreichen. Deshalb ziehe ich komparativ zu den jeweils behandelten Formen des Trivialromans oft die entsprechenden Groschenheft-Pendants heran.
Bei dem Bemühen, einen weiten Bogen zu schlagen, gelange ich abschließend zu einem relativ neuen Lieblingskind des Lesers, den Autobiographien. Mittlerweile beherrschen schreibende (oder angeblich schreibende) Stars, Politiker usw. jede Buchmesse. Die Popularität ihrer Produkte ist so enorm, daß ich an einer - wenn auch kurzen - Darstellung dieses Genres nicht vorbeikomme. Deshalb versuche ich, an einigen willkürlich ausgewählten Autobiographien (Pseudautobiographien ⟶ Ghostwriter!) ihre soziologische Funktion nachzuprüfen.

Einleitung:

Verfahren - Methode

Kaum ein Gebiet der Literatur ist so umstritten wie die Trivialliteratur, und so bereitet bereits die Definition des Begriffes erhebliche Schwierigkeiten. Ich ziehe in meiner Arbeit dafür zunächst einige repräsentative Arbeiten über Ursprung, Entwicklung und Definition der Trivialliteratur zu Hilfe. Zur Abgrenzung der Trivialliteratur gegen "andere" Literatur stelle ich die sogenannten Schichtenmodelle vor.
Anschließend untersuche ich die verschiedenen Erscheinungsformen und Gattungen der Trivialliteratur. Im Zentrum meiner Arbeit steht die Gattung Roman - als wichtigstes Teilgebiet der Konsumliteratur mit besonderem Interesse betrachtet.

Dem theoretisch informierenden Teil der Untersuchung schließt sich die Analyse einer Reihe von Trivialromanen an, die zum einen unter dem Aspekt ausgewählt sind, möglichst repräsentativ zu sein für bestimmte Formen dieses Bereichs.
So stelle ich im Kapitel Frauenroman natürlich die Marlitt und die Courths-Mahler vor, im Kapitel Abenteuerroman Karl May und im Kapitel Heimatroman Ganghofer, da diese Autoren eben die typischen Vertreter des jeweiligen Genres sind.
Zum anderen wähle ich unter einem historischen Aspekt aus, d.h., ich versuche, massenhaft konsumierte Literaturprodukte aus verschiedenen Zeitepochen einander komparativ gegenüberzustellen - besonders deutlich im Kapitel Erotische/ Pornographische Literatur.
Ein weiteres Auswahlkriterium ist schließlich die Aktualität, wie z.B. das Kapitel Arztroman demonstriert, in dem ausschließlich aktuelle Autoren untersucht werden.
Zur exemplarischen Analyse kommen Romane aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert.

Ich untersuche den Frauen-, Abenteuer-, Heimat- und Arztroman, außerdem erotisch/pornographische Romane und autobiographische Romane, zusätzlich die adäquaten "Groschenhefte".
Ziel der Analyse ist es u.a., das Phänomen "Heile Welt" als Hauptmotiv im Trivialroman zu verfolgen und seine soziologische Funktion anhand seiner Merkmale darzustellen.
Dabei wirft sich die Frage nach dem Verhältnis vom Rezipienten zum Inhalt des Trivialromans auf, das ist die Frage nach dem Verhältnis vom Leser zur "Heilen Welt" - die Frage nach der soziologischen Funktion der Konsumliteratur.
An diesem Punkt meiner Untersuchung unternehme ich einen Exkurs in literatursoziologische Gefilde.
Aus dem derart entwickelten Verfahrensweg ergibt sich folgende Dreiteilung:

Teil A, der referierende Teil, der über Geschichte, Definition und Wertung des Sujets informiert,
Teil B, der analysierende Teil, der das Hauptmotiv "Heile Welt" mit seinen Phänomenen erarbeitet und schließlich
Teil C, der resumierende Teil, der die "Heile Welt" aus der Perspektive des Lesers bewertet und somit ihre soziologische Funktion beweist.

Teil A

Informationen zur Theorie und Definition der Trivialliteratur

"Wer sich an die problematische Aufgabe heranwagt, den Lieblingsbüchern der Deutschen nachzuspüren, wird sich im wesentlichen ins Souterrain der Literatur begeben müssen"[8], kündigt Sichelschmidt im Vorwort zu seiner Geschichte der Unterhaltungsliteratur an, der er als Unterbegriff auch die Trivialliteratur zuordnet. Waldmann erklärt, daß es Trivialliteratur nicht gebe, ": .. wenigstens nicht in dem Sinne, in dem es nach üblichem Sprachgebrauch 'eine Literatur' oder 'Literaturen' gibt: .., sondern sie umfaßt alle literarischen Gattungen und ist durch Formmerkmale vieler literarischer Epochen bestimmt"[9].

Marianne Thalmann, der wir seit 1923 den Begriff 'Trivialliteratur' verdanken[10], bezeichnet Trivialliteratur gar als "Konfektionsware aus Tugend und Prüderie" für geistig minderbemittelte Rezipienten[11].
Schon aus diesen wenigen - fast willkürlich aneinandergereihten - Äußerungen kristallisiert sich die Komplexität des Problemkreises heraus, mit dem konfrontiert wird, wer sich mit der Trivialliteratur auseinandersetzt.
Es stehen drei große Fragenkomplexe zur Bearbeitung an:

1. Wie definiere ich Trivialliteratur, wie grenze ich sie ab?
2. Wie sieht die historische Entwicklung
   a) der Trivialliteratur selbst und
   b) ihrer literarischen Wertung aus?
3. Auf welche Weise kann ich die verschiedenen Erscheinungsformen der Trivialliteratur kategorisieren?

Diese Fragenkomplexe werde ich in vorwiegend referierender Form bearbeiten.

Kapitel I

Definition und Abrenzung des Begriffes "Trivialliteratur"

1 Der Begriff "trivial"

a) Ein pejorativer Begriff?

Der Terminus Trivialliteratur ist pejorativ angesetzt[12], was deutlich aus umschriebenen Bezeichnungen wie "minderwertige Prosaliteratur"[13] oder "ästhetisch geringwertige Literatur"[14] hervorgeht.
Einen Beleg für den pejorativen Akzent der Bezeichnung Trivialliteratur liefert mir Schemme, der einen Katalog von Benennungen anführt, die - teils dem wissenschaftlichen Bereich, teils der Alltagssprache entstammend - dem Begriff Trivialliteratur zur Seite getreten sind.[15]

Beispiele aus dieser Aufstellung: Anti-, Pseudo-, Talmiliteratur, Plüschlektüre, Untergrund- und Subliteratur, Konformliteratur, Vulgärschrifttum; seichte, schlechte, minderwertige, unterwertige Literatur; Schund, Kitsch, Schundkolportage usw.[16]
Einige dieser Bezeichnungen,wie z.B. Antiliteratur, sind unterschwellig abwertend, andere werten eindeutig negativ, wie z.B. Schund, Kitsch.
Schemme weist auf die Gefahr einer solchen Abwertung hin, "...weil der Gegenstand dadurch bereits vor seiner Untersuchung negativ präjudiziert ist und deshalb keine wenigstens annähernd wertfreie Betrachtung mehr ermöglicht"[17].

Wilpert definiert den Begriff Trivialliteratur erst gar nicht, sondern verweist auf die Unterhaltungsliteratur.[18] Unter diesem Stichwort nennt er die Trivialliteratur "ein literarisch wertloses, nur soziologisch interessantes Phänomen"[19].
Wiora weist daraufhin, daß "...sonst die Wörter im wissenschaftlichen Sprachbereich weniger vieldeutig sind als im vorwissenschaftlichen..."[20]. Das gilt für den Terminus

trivial allerdings nicht, weil man ihn "... von seiner bisherigen Bedeutung entfernt und als Etikett auf Forschungsgebiete wie populäre Musik und Literatur global überträgt"[21].
Was bedeutet nun "trivial"? "Alte etymologische Arbeiten, ..., führen das Wort auf lat. trivialis im Sinne von gewöhnlich, gemein, altbekannt zurück und dieses Adjektiv auf trivium, den Ort, wo drei Straßen zusammentreffen, die öffentliche Straße."[22]
Greiner definiert mit Blick auf die Herkunft des Zustandes oder der Beschaffenheit "minderer Art", die der Begriff bezeichnen soll.[23]
Aus der etymologischen Erklärung folgert er : "..., trivial ist also das, was auf öffentlicher Straße verhandelt wird und dort im Schwange ist; trivial ist das von jedermann Besprochene."[24] Im ursprünglichen Sinne unterliegt damit das Wort noch keiner Wertung.
Schemme macht uns auf einen weiteren Aspekt der Wortdeutung aufmerksam: "Allerdings kann das Wort auch zu lat. trivium in der Bedeutung 'Unterstufe der mittelalterlichen Schule' gehören"[25], womit der Begriff auch auf etwas Einfaches, Unkompliziertes verweist.[26]
Zu der ursprünglichen ersten Bedeutung (weit verbreitet und bekannt[27]) kommen laut Wiora weitere Teilmomente: zum einen Simplizität und Eingängigkeit[28], zum anderen Abgegriffenheit, Stereotype[29]. Das Adjektiv trivial ist ein komparativer Begriff: "Das Triviale steigert sich zum "Allertrivialsten" durch unbeschränkte Massenhaftigkeit der Verbreitung, Ableiern bis zum Automatismus und aufdringliche Ostentation."[30]

b) Trivial versus banal

Als Synonym zu trivial bietet sich banal an, das aufgrund seiner engen Verwandtschaft zur Abgrenzung dient.[31] Greiner zielt in seiner Erklärung des Begriffs banal wieder auf die Aussage über die Herkunft, wenn er erklärt: "Banal nämlich,

abgeleitet vom französischen 'bân', ist ein dem Lehnsrecht entstammender Begriff und bezeichnet ursprünglich eine Sache, die der Lehnsherr seinen Vasallen gegen bestimmte Gegenleistungen überläßt; es nimmt dann die Bedeutung von 'zur Gemeinde gehörig, allen gemeinsam, von allen benutzt' an."[32] Hoberg hat im Rahmen seiner Untersuchung des Wortgebrauchs von trivial in verschiendenen Wörterbüchern Adjektive gesammelt, die demselben Feld wie trivial und banal angehören.[33] Er beweist, "..., daß zur Charakterisierung von trivial und banal nahezu die gleichen Adjektive verwandt werden, nämlich 'alltäglich', 'platt', 'abgedroschen', 'fade', 'schal', 'gewöhnlich', ..."[34].

Als Ergebnis aus Umfragen über die Häufigkeit der Verwendung von trivial und banal ergab sich, daß sie auf eine ganz bestimmte Stilgeschichte beschränkt sind.[35] "Sie erscheinen kaum in der Trivialliteratur oder der poulärwissenschaftlichen Literatur und - um es besonders deutlich zu sagen - nicht in der Bild-Zeitung. Beide Wörter gehören also einer hohen Sprachschicht ab, ..."[36]. Dieser Gemeinsamkeit fügt Hoberg noch drei weitere gemeinsame Kennzeichen hinzu, die für die inhaltliche Struktur wichtig sind[37]:

> "1. Ihre Grundkomponente ist die der Wertung, und zwar der negativen Wertung.
> 2. Sie haben beide einen sehr weiten Inhaltsumfang.
> 3. Obwohl sie grundsätzlich auf sehr verschiedene Arten von abstrakten Substantiven angewandt werden können, haben beide Wörter eine besondere Affinität zum Bereich des Ästhetischen, ..."[38]

Da davon auszugehen ist, daß zwei Wörter einer Sprache kaum völlig synonym sind[39], ist eine Differenzierung angebracht. Hoberg stellt in seiner Untersuchung unterschiedliche Züge fest:

"1. Banal dient im Gegensatz zu trivial gelegentlich auch zur Charakterisierung von Konkreta ...
2. ..., so muß jetzt differenzierend hinzugefügt werden, daß trivial eine stärkere Beziehung zum ästhetischen Bereich hat, während banal zur Verbindung mit Ausdrücken tendiert, die Sprachliches kennzeichnen ...
3. Trivial kann im Gegensatz zu banal in sich einen positiven Wert darstellen ..."[40].

Auch Greiner betont zunächst die Gemeinsamkeit beider Begriffe ("Das Banale und das Triviale zielen mithin auf eine ähnliche Plattheit und Gewöhnlichkeit."[41]), anschließend differenziert er, indem er das Banale als "das Stagnierend-Gewöhnliche", das Triviale als "das Dynamisch-Gewöhnliche" umschreibt.[42] So ist Banalität "ein selbstgefälliger oder gelangweilter oder gedankenloser Mißbrauch von Gemeinsinn", während Trivialität "ein Ausdruck seelischer Haltlosigkeit", "ein Sich-Gehenlassen und Getriebenwerden ohne Ziel" ist.[43]

In Greiners Formulierungen zur Erklärung der Begriffe trivial und banal steckt eine deutlich negative Wertung.[44]

2 Abgrenzung der Trivialliteratur

Wer sich mit der Trivialliteratur beschäftigt, begegnet bald einer Reihe anderer, bedeutungsähnlicher oder -gleicher Begriffe, u.a. dem Begriff "Unterhaltungsliteratur". Beim Versuch, die Trivialliteratur zu definieren, ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, zunächst gegen diesen und andere Begriffe abzugrenzen.
"Triviales, ..., ist zur Kunst dichotom"[45], und diese Dichotomie in den Untersuchungen der Wissenschaftler aufzuzeichnen ist ebenfalls unabdingbar.

a) Die "Schichtenmodelle"

Wilpert macht unter dem Stichwort "Trivialliteratur" darauf

aufmerksam, daß der Begriff "meist gleichbedeutend gebraucht"[46] wird mit der Unterhaltungsliteratur, weswegen er zur Definition auf diese verweist.[47] Weiterhin stellt er fest, daß neben der Identifizierung beider Begriffe auch eine Differenzierungsmöglichkeit besteht, derzufolge als Trivialliteratur "die unterste Niveaustufe der Literatur überhaupt" bezeichnet wird.[48]

Unterhaltungsliteratur schließlich definiert er "als die Zwischenstufe zwischen hoher Dichtung oder Kunstliteratur und Trivialliteratur."[49]

Offensichtlich bieten sich zur Abgrenzung des Begriffes Trivialliteratur zwei Alternativen in Form von Schichtenmodellen an:

1. Die Zweiteilung:
Hohe Literatur (Kunstliteratur) versus Unterhaltungs- oder Trivialliteratur
2. Die Dreiteilung:
Hohe Literatur versus Unterhaltungsliteratur versus Trivialliteratur

Eine Dichotomie - z.B. auf der einen Seite schöne, d.h. ranghohe, Literatur und auf der anderen Seite rangniedrige, d.h. poetisch geringwertige, Literatur[50] - liegt den Definitionsversuchen zugrunde, die im folgenden dargestellt werden. Sie unterscheiden sich nur insofern, als einige Autoren (Greiner, Nutz, Sichelschmidt, Bayer) es bei der Zweiteilung belassen, während andere (Beaujean, Foltin, Zimmermann, Schemme) eine Dreiteilung für notwendig befinden.

b) Die Zweiteilung

Während Klein die "ästhetisch geringwertige Literatur"[51] Unterhaltungsliteratur nennt und den Begriff Trivialliteratur nicht anwendet, bezeichnet Dorothea Bayer dasselbe Gebiet der Literatur als Trivialliteratur und meint damit wie Klein "den ganzen Komplex des Schrifttums, das nicht zur hohen Literatur zu zählen ist"[52].

Sie hält einen Vergleich von Trivialliteratur und hoher Literatur für effektiv, um Trivialliteratur zu analysieren, denn: "Erst durch Kontrast und Vergleich lassen sich viele Kategorien finden."[53] Aber sie warnt vor einem einseitigen Wertmaßstab, demzufolge alles abgewertet wird, das nicht zur hohen Literatur zählt[54], wie sie überhaupt bemüht ist, erst einmal wertfrei zu definieren.[55]
Greiner versteht Literaturgeschichte als "Gratwanderung zu den hohen Gipfeln der Dichtung"[56]. Da sein Sujet, der Trivialroman, ein Teilgebiet der Unterhaltungsliteratur ist, muß er die "literarischen Niederungen"[57] aufsuchen. Deutlich zu erkennen ist sein Unbehagen darüber, daß sein Untersuchungsgegenstand auf einem derart niedrigen Niveau liegt; er rechtfertigt nämlich seine Arbeit geradezu mit ihrer Notwendigkeit: " Sie lohnt sich nicht nur, sondern ist notwendig und dringend ..., und sie kann wesentlich dazu beitragen, über den Zustand und die Verfassung unserer gegenwärtigen Literatur Aufschluß zu geben."[58]
Hans Dieter Zimmermann macht ebenfalls auf das Phänomen aufmerksam, daß die Kritiker der Trivialliteratur meinen, sich rechtfertigen zu müssen, und erklärt es folgendermaßen: "Da die Trivialliteratur ihre Existenz rechtfertigen muß, muß auch der Wissenschaftler, der sich mit ihr auseinandersetzt, seine Tätigkeit rechtfertigen."[59]
Greiner beschäftigt sich mit dem Trivialroman, den er als spezifische Form bzw. Gattung der Unterhaltungsliteratur zuordnet. Damit identifiziert er gleichzeitig Unterhaltungs- und Trivialliteratur miteinander.[60]

Walter Nutz, ein weiterer Repräsentant der Zweiteilung, definiert als Trivialliteratur "zunächst nur jene Reportage- und Romanliteratur, die 'abgedroschene' Themen behandelt"[61] und damit "wissenschaftlich ausdrückt" eine "ausgesprochene Sekundärliteratur ist"[62]. Er unterteilt in Kunstliteratur und Konformliteratur (d.h. die Gesamtheit der auf den Leser eingestellten, angepaßten Literatur[63]) und stellt die Formel auf: "Konformliteratur = Trivialliteratur"[64].
Obwohl beide Begriffe gleichgesetzt sind, differenziert er

bei ihrer Anwendung nach Stoff und Behandlung - Trivialliteratur und sozialer Bezogenheit - Konformliteratur.[65]
Den Begriff Unterhaltungsliteratur wendet Nutz nicht an.

Dagegen teilt Sichelschmidt die Literatur ein in eine erste, die ambitiöse Hochliteratur, und eine zweite, die Unterhaltungsliteratur, die sich an ein Massenpublikum wendet.[66]
Wie Greiner weist er auf das niedrige Niveau der Unterhaltungsliteratur im Rahmen der Literaturgeschichte hin.[67]

c) Die Dreiteilung

Hans Dieter Zimmermann kritisiert die "Dichotomie von Hoher und Niederer Literatur"[68], wie sie Greiner, Nutz und Langenbucher[69] durchführen. Er übernimmt seinerseits die Dreiteilung, die z.B. Marion Beaujean und Foltin repräsentieren.
Beaujean vollzieht zunächst einen Dreischritt innerhalb der Gesamtheit der Literatur:

1. Stufe: Das literarische Kunstwerk
2. Stufe: Der Trivialroman
3. Stufe: Der Schundroman.[70]

Einschränkend schlägt sie anschließend vor, für die heutige Situation des Buchmarktes den Begriff Trivialroman durch Unterhaltungsroman zu ersetzen und an dritter Stelle den Trivialroman zu nennen.[71]
Foltin bezeichnet die Trivialliteratur wie die Unterhaltungsliteratur als Qualitätsschichten der heutigen minderwertigen Literatur, die er von der Hochliteratur trennt.[72]

Für das 19. Jahrhundert ordnet er der Trivialliteratur, der unteren Qualitätsschicht, z.B. die Ritter- und Räuberromane zu, während zur Unterhaltungsliteratur Werke gehören, die gehobene Ansprüche befriedigen, wie z.B. der kulturhistorische Roman oder der bürgerliche Zeitroman.[73]
Er hält eine Zweiteilung in hohe und minderwertige Literatur und eine weitere Unterteilung der minderwertigen für adäquat,

um "eine Ausgangsbasis für eine wissenschaftliche Diskussion" zu schaffen."[74]

Während die bisher angeführten Autoren literarische Schichtenmodelle offerieren, fügt Zimmermann ein soziologisches Schichtenmodell hinzu. Danach wird die Oberschicht der Literatur, die Literatenliteratur, von einer Gruppe von Spezialisten für "Spezialisten" produziert. Die Unterschicht der Literatur, die Trivialliteratur, richtet sich an eine bildungsmäßige Unterschicht, die sie nicht selbst produziert. Als Mittelschicht bleibt die Unterhaltungsliteratur, die ein Bindeglied darstellt, da sie von der sozialen Mittelschicht und der Oberschicht gleichermaßen konsumiert wie produziert wird.[75]

Schemme schließlich konstatiert die Praktikabilität der Dreiteilung, schränkt aber ein, "daß es zwischen diesen Schichten gleitende Übergänge gibt, Zweifelsfälle, die eine Zuordnung schwermachen"[76].

Seine Äußerungen zum Kontrast Unterhaltungs- versus Trivialliteratur[77] bleiben allerdings recht vage, weshalb er selber wohl auch auf den "gewissen Grad der Verallgemeinerung"[78] seiner Untersuchung hinweist. Im übrigen versteht Schemme als Trivialliteratur im eigentlichen Sinne die serienmäßig erscheinende Heftchenliteratur - ein weiterer Aspekt für die Einteilung.[79]

Abschließend verweise ich auf Waldmanns Plädoyer für die Beibehaltung des Begriffs Trivialliteratur[80], und zwar unter der Prämisse, "...daß er nicht eine zu vollziehende Wertung vornimmt, sondern daß er eine taktisch bestehende Wertung konstatiert"[81]. Im übrigen gehe ich mit Barks Ansicht konform, daß die dreistufigen Schichtenmodelle eher eine Variante als eine Distinktion im "Kreistanz um den Begriff" Trivialliteratur liefern.[82]

3 Aspekte literaturwissenschaftlicher Wertung

a) Das Problem literarischer Wertung[83]

Beim Versuch, den Begriff Trivialliteratur zu definieren, klang an, daß die damit befaßten Autoren bestimmte Wertungen dieses Begriffes postulieren oder selbst - unbewußt? - von Wertungen beeinflußt sind.[84]

Müller-Seidel warnt vor der unreflektierten Übernahme von literarischen Wertungen, da daraus die Gefahr der Präjudizierung entsteht. "Literarische Wertungen sollen Urteile sein, indessen sind Urteile mit Vorurteilen nicht zu verwechseln."[85] Ferner verdeutlicht er, daß nach Ausschalten von Vorurteilen noch eine weitere Gefahr besteht: die indirekte Wertung, die aus dem Verschweigen von Wertungen resultiert.[86] Es kommt also einer Wertung gleich, "...wenn man wertvolle Literatur verschweigt".[87] Gleichermaßen liegt indirekte Wertung vor, wenn minderwertige Literatur ignoriert wird.[88] Er fordert von der Literaturgeschichte die indirekte Wertung zu einer direkten, methodischen zu entwickeln - Wertung als Aufgabe der Literaturwissenschaften. Aber eine literaturwissenschaftliche Analyse kommt eigentlich nur einem Werk von gehobenem literarischen Niveau zu - in dieser Auffassung repräsentiert er die traditionelle Literaturwissenschaft.[89]

Dagegen sieht Waldmann literarischen Wert aus der Perspektive des Rezipienten und versteht Wert als soziales Phänomen. "Wir gehen davon aus, daß ein literarischer Text insofern einen Wert hat, als er für einen Rezipienten dazu nützlich ist, mit ihm 'Bedürfnisse irgendeiner Art' zu befriedigen".[90]

Für eine Hochwertung eines Textes müssen folgende Prämissen gegeben sein:

(1) Relevanz des Textes
(2) für eine Bedürfnislage des Rezipienten

(3) bei adäquater Kodierung des Textes
(4) in bezug auf eine ihr entsprechende literarische Interessenrichtung des Lesers."[91]

Entsprechend soll Waldmanns Auffassung nach auch Trivialliteratur analysiert werden, "...sofern sie als Trivialliteratur, nämlich als Wertungsphänomen ernst genommen ist."[92]
Mit dieser funktionellen Arbeitsanweisung steht Waldmann natürlich im Gegensatz zur traditionellen Literaturwissenschaft, die sich darauf verläßt, "...daß der Unterschied zwischen 'guter' oder 'künstlerisch wertvoller' und qualitativ 'minderwertiger' Literatur allgemein einsichtig sei."[93]
Auf einer ähnlichen Ebene der literarischen Wertung befindet sich noch Emrich, der mit Staiger den Gedanken an "eine absolute Rangordnung von Werten" teilt.[94] Er fragt nach der Existenz von Rangordnungen und Gründen für diese und erklärt: "...es muß ein Gemeinsames geben, das Kunst als Kunst, bzw. Nicht-Kunst als Nicht-Kunst konstituiert trotz aller inhaltlichen oder formal stilistischen Wandlungen und Divergenzen im historischen Prozeß."[95]
Im übrigen verlangt er von einem "künstlerisch wertvollen" Werk, daß es auch ethisch einen Wert darstellt. "Denn von einer künstlerischen Darstellung kann aufgrund der eigenen Gestaltungsgesetze der Kunst verlangt werden, daß die Stufungen ethischer Werte und Wertvorstellungen streng und sauber innegehalten und ausgeformt werden."[96]

Die klassische Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts, die auf Kant zurückweist, bezeichnet den Wert einer Dichtung als Schönheit. "Die Frage nach dem Wert einer Dichtung ist hier identisch mit der Frage nach deren Schönheit."[97]

Schulte-Sasse führt aus, "daß für die Wirkungsästhetik "- des 18./19. Jahrhunderts -" ein Werk dann wertlos war, wenn es sich als zu schwach erwies, die erstrebten Empfindungen

im Gemüt des Zuschauers oder Lesers zu evozieren."[98] Diese Wertvorstellung beruht v.a. auf der Überzeugung von der "einheitlichen Organisation des menschlichen Geistes,"[99] der auch ein einheitlicher Geschmack entspringt. So war der "Mangel an gutem Geschmack ein Fehler natürlicher Begabung"[100], "schlechter Geschmack war fehlender oder unausgebildeter, nicht aber willentlich 'entarteter' Geschmack."[101]
"Geschichtlich gesehen war es vor allem Nietzsche, der die klassischen Wertvorstellungen "- im späten 19. Jahrhundert -" überwand und dem Wertendem die Möglichkeit bot, auch eine andersgeartete moderne Kunst angemessen zu beurteilen."[102]

So fand man sich im 19. Jahrhundert mit der "mehr und mehr anschwellenden" Trivialliteratur ab und zog sich in die "eigene Bildungsexklusivität" zurück.[103] Schulte-Sasse differenziert zwischen den Wertbildern des 18. und 19. Jahrhunderts und stellt fest, "daß das neue, psychologisch und ethisch begründete Wertbild des 18. Jahrunderts im 19. Jahrhundert nur am Rande und ohne geistige Anteilnahme diskutiert wird."[104] Er erklärt diesen Trend durch die Entwicklung von gefühlsbetonter Trivialliteratur (Amadisromane) zur handfesteren Ritter- und Räuberromantik.[105]

Parallel zu einer neuen Hochkonjunktur der gefühlsseligen Trivialliteratur vom Ende des 19. bis ins 20. Jahrhundert (s. Marlitt und Courths-Mahler)[106] erlebt die Auseinandersetzung mit der Trivialliteratur eine Art von Renaissance.[107] "Sofern die Literaturwissenschaft sich, etwa seit den dreißiger Jahren, überhaupt mit der Trivialliteratur beschäftigte, geschah dies unter ästhetisch-morphologischem Aspekt."[108] Es findet innerhalb der literarischen Wertung zunächst einmal ein Rückgriff auf traditionellle Maßstäbe statt, dem später - etwa in den sechziger Jahren - die Erkenntnis folgt, "daß Literatur, insbesondere die Trivialliteratur, nicht zuletzt ein soziales und politisches Phänomen ist."[109] - womit ich in meinem historischen Exkurs durch die Entwicklung

literarischer Werturteile schließlich fast wieder am Ausgangspunkt (Waldmann) angelangt bin.[110]

b) Die historische Bedingtheit

Nachdem ich einige Aspekte der literarischen Wertung referiert habe, scheint es mir angebracht, die "historische Bedingtheit wichtiger Positionen in der Trivialitätsforschung" zu verdeutlichen.[111]
"Die Arbeiten des 19. Jahrhunderts sahen ihre Aufgabe in erster Linie darin, das Material zu klassifizieren und historisierend zu kommentieren."[112] Dabei verläßt sich das 19. Jahrhundert auf traditionelle Wertvorstellungen, eine Einstellung, die "dennoch die heutige Haltung der Wissenschaft gegenüber einem historisch und gesellschaftlich vorgegebenen Wertverständnis vorbereitet: Die überwundene Sicht des 19. Jahrhunderts ist als negiertes Modell im zeitgenössischen Wissenschaftsverständnis präsent."[113]

Das 20. Jahrhundert entwickelte zu Beginn eine ausgesprochene Neigung für elitäre Kunsttheorien und folgte erst einmal - in den zwanziger Jahren - den traditionellen Wertmaßstäben, denen zufolge Trivialliteratur zumindest minderwertige Literatur war, wenn nicht gar Schund.[114] Wenn Marianne Thalmann von Literatur für "geistig Minderbemittelte"[115] spricht, steckt hinter dieser Bezeichnung der Hinweis auf kulturell unterlegene soziale Gruppen - die elitäre Vorstellung, "...daß die Literatur gleichsam gesetzmäßig ihre authentische Qualität verliere, sobald sich ihrer die 'Massen' bemächtigen."[116]

Die literaturwissenschaftliche Diskussion gerät durch zwei gegnerische Parteien in Bewegung: Da ist einerseits der Historismus, nach dem es Aufgabe der Geschichte ist, den Menschen durch Information über die Vergangenheit von den traditionellen Bindungen zu befreien und seine Gegner[117], andererseits die Gegenposition zum Historismus, wie sie z.B. in Greiners Arbeit deutlich wird, der das Ästhetische als

zeitlos versteht, als eine "eigengesetzliche Qualität der Kunstwerke" - damit repräsentiert er die Wertvorstellung der fünfziger und sechziger Jahre.[118]
Am Anfang der sechziger Jahre stehen Arbeiten zur formal-ästhetischen Analyse von Texten, denen eine konsequente ahistorische Konzeption zugrunde liegt, "die sich entschieden gegen alle Tendenzen stellte, Wertungsfragen zu historisieren und die Gültigkeit der tradierten Werte zu relativieren."[119]
In diesem Zusammenhang muß Killy genannt werden, der einer konventionellen Wertvorstellung von Kunst verhaftet bleibt.[120]

Im Laufe der literaturwissenschaftlichen Entwicklung kommt es zu einer Art Kompromiß zwischen historischem und formal-ästhetischem Denken, mit der Konsequenz, daß die Zeitbedingtheit von Stil und ästhetischer Qualität nicht mehr zu übersehen ist. "In zunehmendem Maße erschien es fraglich, ob textimmanente Stilbeschreibungen", in denen z.B. negativ wertend der Terminus 'Klischee' angewandt wurde, "überhaupt etwas mit der Wertungsproblematik zu tun haben"[121].
Kreuzer schließlich führt die "im Historismus angelegten Tendenzen zur Relativierung vorgegebener Werte "konsequent zu der Einsicht, "daß der Stellenwert, den Stilphänomene im ästhetischen Urteil des Kritikers haben, geschichtlich bedingt ist"[122].
Die geschichtliche Bedingtheit literaturästhetischer Wertbegriffe weist auch Schulte-Sasse nach, indem er erklärt, daß aktuelle Bewertungskriterien für Kitsch - also ästhetisch anspruchslose Literatur - zuvor zur Bestimmung von anspruchsvollen Werten dienten.[123] Resumierend ist zu konstatieren, daß kulturelle Wertvorstellungen historisch bedingt sind.[124]
Diese These modifiziert Müller-Seidel noch dahingehend, daß er etwas "jeweils Unbedingtes" postuliert, in der Hoffnung, "...dabei gewisse Mindestforderungen als übergeschichtliche Normen im Spannungsgefüge der geschichtlichen Vielfalt auszumachen, ..."[125].

c) Kunst versus Kitsch

Für die etymologische Herkunft des Wortes 'Kitsch' bietet Schulte-Sasse drei - allerdings nicht gesicherte - Vorschläge an:

1. vom Englischen 'sketch', entstanden durch Verballhornung in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in München, als Bezeichnung für jede leicht verkäufliche effekthaschende Ware
2. nach Trübners Wörterbuch (1936) aus mundartlichem 'kitschen', d.h., den Straßenschlamm mit der Kotkrücke zusammenscharren
3. nach Else Mahler vom Russischen 'kischuza', d.h., sich für mehr ausgeben, als man ist.[126]

Wie auch immer das Wort entstanden sein mag, es wird erst zwischen 1910 und 1920 als Schlagwort ästhetischer Wertung gebräuchlich und drückt ein "undifferenziertes ästhetisches Mißfallen" aus.[127] Die ersten Schriften vom Kitsch entstehen 1913 und 1925, erst ab 1925 häufen sich Arbeiten über dieses Thema.[128]
Broch bezeichnet den Kitschproduzenten als schlechten Menschen, als Verbrecher, als Schwein[129], eine Aussage, die in ihrer mangelnden Objektivität typisch für die meisten älteren Aussagen zur minderwertigen Literatur ist.[130]
Wenn Broch über Kitsch spricht, spricht er nicht über Kunst, sondern meint eine Lebenshaltung - die des "Kitsch-Menschen", dessen Abbild der Kitsch ist.[131] Er führt im 19. Jahrhundert, das er als das Jahrhundert des Kitsches auffaßt, exemplarisch die Entstehung des Kitsches vor, der im Jahrhundert der Romantik dem Zeitgeist entsprach. Broch weist daraufhin, daß die Kunstproduktion dieser Epoche ohne einen Mittelwert dichotom in zwei Hauptgruppen geteilt ist: "...einerseits in Werke von geradezu komischen Aspirationen, andererseits in solche des Kitsches ..."[132].
Verantwortlich für die Entstehung des Kitsches macht Broch

das Bürgertum, das nach Aufklärung und Reformation die Überschwenglichkeit des Kitsches brauchte - als "Lügen- und Verschönerungsspiegel"[133]. Das Publikum also erhält die Literatur, die seinen Bedürfnissen entspricht. Killy spricht gar vom "Kitschpublikum", dem die Kunst fremd ist, das aber die "Tröstung durch die Produkte der Phantasie" sucht. Er identifiziert übrigens Kitsch und Trivialliteratur letztlich miteinander.[134]

Broch definiert Kitsch als das "Böse im Wertsystem der Kunst"[135] und bezeichnet Kitsch als eigenes geschlossenes System neben oder im Gesamtsystem Kunst, das durch sein Unvermögen, über gewisse Spielregeln hinauszugelangen, ein "Imitationssystem" bleibt.[136] Der modernen Kitschtheorie zufolge ist ein Kennzeichen eines kitschigen Werkes, daß es "Ausdruck des ehrlichsten Gefühls ist bzw. der Autor sich in die Stimmung versetzt, die er im Leser evozieren will"[137]. Broch dagegen setzt Kitscherzeuger mit Dilettanten gleich [138] und wirft beiden vor, nicht nach dem Postulat "Arbeite gut" - das für die Kunst gilt -, sondern nach "Arbeite schön", vorzugehen.[139]

Daß Kitsch und Dilettantismus zu differenzieren sind, erklärt Schulte-Sasse: Dilettantismus ist ein Mangel an technischen Fähigkeiten, der zu beheben ist. Kitsch ist eine psychologische und ethische Fehlhaltung, die einem unkünstlerischen Schaffen zugrunde liegt.[140]

Dazu möchte ich ergänzen: Auch Kitsch kann professionell produziert sein, kann das Resultat einer perfekten Anwendung bestimmter Stilmittel sein, wie sie Killy präsentiert.

"Die Absicht" literarischen Kitsches "ist vorzüglich auf Reiz gerichtet."[141] Zur Reizsteigerung wendet der Kitscherzeuger Stilmittel an (wie gefühlsintensivierende Adjektive, falsche Bilder, Pseudosymbole, erotische Reize) und hilft sich in seiner künstlerischen Impotenz "durch Kumulation und Repetition, welche die Effekte so anhaltend und den Reiz so wirksam als möglich erhalten sollen".[142] Einer Kumulation der Reize entspricht in der Kitscherzählung eine Kumulation der Stoffe. "Die Unsicherheit des

Autors und der Zweck seines Textes haben eines der häufigsten Merkmale literarischen Kitsches hervorgebracht: die Kumulation."[143]
Killy erkennt der Trivialliteratur und damit dem Kitsch die Funktion der Märchenwelt zu, zwar als "Produkt der modernen Welt gründlich säkularisiert"[144]: Der Kitsch "...modifiziert die archaische Figurenwelt, ...historisiert das Märchen, indem er es vergegenwärtigt"[145].

Die oben erwähnten Autoren gehen alle von einem geschlossenen Kunstbegriff aus, der Kitsch und Trivialliteratur als Nicht-Kunst versteht. Hofmann proklamiert einen offenen Kunstbegriff, demzufolge diese beiden Bereiche "a priori als Möglichkeiten künstlerischen Verhaltens" angenommen werden.[146] Er formuliert die These: "Nur eine Einstellung, die nicht ex cathedra vorgefaßte Kunstmaßstäbe verkündet, ist überhaupt ermächtigt, 'Kitsch' und 'Trivialkunst' angemessen zu diskutieren."[147]

Kapitel II

Geschichte und Erscheinungsformen der Trivialliteratur

1 Historischer Abriß

Ein historischer Überblick über die Trivialliteratur ist mit Schwierigkeiten verbunden, die nicht zuletzt aus der Problemtik ihrer Definition resultieren. "Das Alter dieser Art von Literatur hängt offensichtlich ab von den Merkmalen, die wir ihr zuordnen."[148] Wie Foltin feststellt, weist die heutige minderwertige Literatur viele Einzelmerkmale der Volksdichtung und der Hochliteratur aller Zeiten auf - ein Grund dafür, die Vorläufer der Trivialliteratur in diesen Kategorein zu suchen.[149]

a) Das 18. Jahrhundert

Vorgänger und Ursprünge des Trivialromans - und mit ihm werden wir es überwiegend zu tun haben - stellen die Amadisromane und Volksbücher des 17. Jahrhunderts dar, die übrigens schon damals als minderwertig kritisiert wurden.[150]

Die Entstehung der eigentlichen Trivialliteratur wird "...im allgemeinen im 18. Jahrhundert, vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lokalisiert"[151]. "Was wurde im 18. Jahrhundert eigentlich gelesen?"[152] fragt Marion Beaujean und bietet als Antwort einen zweigeteilten Lesestoff an[153]:

1. die religiösen Schriften, deren Dominanz auf dem Büchermarkt auch Sichelschmidt hervorhebt[154],
2. die alten Volksbücher und Almanache, die in lockere Rahmenerzählungen eingekleidet sind - Grundlage für die Entwicklung des Trivialromans.

Den Amadisromanen und Volksbüchern folgen in der Gunst des Publikums die Robinsonaden, in Deutschland von zahlreichen Defoe-Epigonen nach 1721 produziert.[155] Einen wichtigen Teil der Trivialliteratur des 18. Jahrhunderts nehmen die Ritter- und Räuberromane ein. Der Erfolg des Ritterromans erklärt sich v.a. aus seinem sozialkritischen Akzent, der das Unbehagen an den politischen und sozialen Zuständen widerspiegelt.[156] Ein Vertreter der Ritterromanautoren ist Karl Gottlob Cramer (1758-1817)[157]. Zur Vorliebe für Ritterromantik - die ja auch Goethe für seinen Götz nutzt[158] - gesellte sich dank Autoren wie Heinrich Spieß (1755-1799), der als äußerst produktiv zu bezeichnen ist, und v.a. Christian August Vulpius (1762-1827) die Begeisterung des Publikums für Räuberromantik.[159]
Nicht unerwähnt bleiben soll am Ende des 18. Jahrhunderts Sophie von La Roche (1731-1807), die den "psychologischen Familienroman" repräsentiert.[160] Sie rückt erstmalig eine Frau in den Mittelpunkt eines Romans und wirkt damit bahnbrechend.
Die anwachsende Romanproduktion von 1750 bis 1800 dokumentiert sich in folgenden Zahlen:

1750-1760	73	Romanpublikationen
1761-1770	189	Romanpublikationen
1771-1780	413	Romanpublikationen
1781-1790	907	Romanpublikationen
1891-1800	1623	Romanpublikationen[161]

Mit dem Aufstieg des Bürgertums hängt im 18. Jahrhundert auch die Entstehung des Familienromans zusammen. Neuerdings können dank eines neuen gesellschaftlichen Selbstverständnisses Bürger auch Bürger zu Helden von Belletristik machen. Diese Entwicklung beginnt in England mit den sentimentalen Familienromanen von Richardson (Pamela) oder auch Goldsmith.

b) Die Entwicklung der Trivialliteratur im 19. Jahrhundert

Der Schritt vom psychologischen Familienroman, in dessen Zentrum eine ideale Frauengestalt steht, zum "sentimentalen Familienroman"[162] wie er zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland entsteht, ist leicht zu vollziehen. Da das Biedermeier vertraute "Themen wie Liebe, Ehe und Familie"[163] der Historie vorzieht, beherrschen Liebes- und Familienromane in der Art Lafontaines die Literatur am Anfang des 19. Jahrhunderts - besonders nach 1850 - schnellen die Auflageziffern der Romane in die Höhe, da sich die Voraussetzungen für eine Massenverbreitung von Büchern kontinuierlich entwickelten.[165] Einen Eindruck vom stetigen Anstieg der Bücherproduktion vermittelt folgende Tabelle:[166]

Jahr	Bücherproduktion
1800	3906
1810	3780
1820	3664
1830	7154
1840	10808
1850	9053
1860	9496
1870	10108
1880	14941
1890	18875
1900	24792
1908	30317

Das 19. Jahrhundert ist auch das Jahrhundert der Familienzeitschriften, deren bekannteste, die "Gartenlaube", als erste einen Fortsetzungsroman veröffentlicht. Populärste Autorin der "Gartenlaube" ist Eugenie Marlitt (eigentlich Eugenie John 1825-1887).[167] Eine andere Erfindung dieses Jahrhunderts, die die massenhafte Verbreitung der Literatur fördert, ist der Kolportageroman, der sich durch eine "unerreichte Häufung großer Stimulantia" auszeichnet.[168]

"Das Leseinteresse der Frauen konzentrierte sich im wesentlichen auf Liebes- und Familienromane, ...Männer hingegen bevorzugten mehr den völkerkundlichen Reise- und Abenteuerroman."[169]
Obwohl die ersten exotischen Abenteuerromane vor dem 18. Jahrhundert entstanden, steigt diese Sparte erst von der Mitte des 19. Jahrhunderts an in der Gunst des Publikums.[170]
Ein Repräsentant des Reise- und Abenteuerromans in Deutschland ist Friedrich Gerstäcker (1816-1872)[171], der die Orte seiner Handlungen wirklich besuchte - im Gegensatz zu Karl May, dem später die "Konjunktur der Indianerromane" gegen Ende des Jahrhunderts zugute kam.[172]
Karl May (1842-1912) ist wohl ein ausgesprochenes Unikum in der Geschichte der Trivialliteratur, sein heute noch andauernder Erfolg ist einzigartig.[173]
Ähnlich wie der Reise- und Abenteuerroman tritt übrigens auch der deutsche Kriminalroman im 19. Jahrhundert seinen Weg in die Trivialliteratur an.[174] Der Aufschwung dieser Gattung steht sicherlich in direkter Beziehung zu den Folgen der "industriellen Revolution": Landflucht, überlaufene Großstädte, wachsende Kriminalität.

Der Überblick über die Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, er stellt lediglich den Versuch dar, die wichtigsten Entwicklungen anzusprechen.[175]

c) Das 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert wirft in der Trivialliteratur keine völlig neuen Themen mehr auf, sondern greift vielmehr Thematiken auf, die sich bereits im 19. Jahrhundert entwickelten und modifiziert sie. "Zwar ist das Interesse an geschichtlichen Stoffen und am Räubermilieu geschwunden, zwar haben sich Zukunftsromane und Bildererzählungen (Comics) eine gewisse - ... - Leserschaft erworben, so dominierten doch im unteren Bereich

der Literatur noch immer Kriminal- und Wildwestromane, Liebesromane im Stil der Marlitt und Heimatromane im Stil Ganghofers."[176]
Ein Novum innerhalb der Trivialliteratur kurz nach 1900 stellt die Vorbereitung in Form von Heftreihen oder Serienheftchen dar, die auch über Kioske vertrieben werden.[177] Und als weitere Neuheit schießen im 20. Jahrhundert nach dem 2. Weltkrieg überall Leihbüchereien aus dem Boden, die vom wachsenden Lesebedürfnis der Massen profitieren.[178]

Während das 19. Jahrhundert primär das Jahrhundert der richtungsweisenden Entwicklungen in der Thematik des Trivialromans ist - natürlich sind die Entwicklungen auch untrennbar verbunden mit bekannten Namen -, so ist das 20. Jahrhundert mehr die Zeit der Bestsellerautoren und der progressiven Vertriebsmethoden. Hier ein Ausschnitt aus der Reihe der Autoren, die als Repräsentanten des Phänomens "Bestsellerautor" für die erste Hälfte unseres Jahrhunderts dienen sollen:
Hedwig Courths-Mahler, deren "Aschenbrödel-Geschichten" Rekordauflagen von mehr als einer halben Million erreichten[179].
John Knittel, dessen Romane schon eher der gehobenen Unterhaltungsliteratur zuzuordnen sind[180].
Heinrich Spoerl, der Autor von humorvollen, vielfach verfilmten Romanen[181].
Vicki Baum, die für Deutschland von der "Berliner Illustrierte" entdeckt und zu einer Art "Marlitt" wurde[182].
Hans Fallada, der Autor von politisch-sozialen Romanen aus der Welt des kleinen Mannes[183].

Die Auflageziffern der Romane bis 1960:[184]

Jahr	Neuerscheinungen	davon Neuauflagen
1951	14094	3945
1952	13913	3377
1953	15738	3642
1954	16240	3976
1955	16660	3959
1956	17215	38888
1957	16690	3672
1958	20495	4390
1959	16532	3807
1960	22524	4885

Das Phänomen der massenhaften Verbreitung von Trivialliteratur dokumentiert sich auch im Siegeszug des Taschenbuchs, das durch sein Erscheinen in Reihen (z.B. rororo) mit einheitlicher Ausstattung den Charakter einer Massenware erhält.[185]

Die Konjunktur der Taschenbücherreihen von 1952-1961:[186]

Jahr	neue Reihen
1952	7
1953/54	6
1955/56	6
1957	8
1958	7
1959	8
1960	9
1961	7

Sichelschmidt hebt den Zusammenhang der heutigen Unterhaltungsliteratur mit den technischen Massenmedien hervor: "Zweifellos hat der Roman als Mittel der Unterhaltung seine Monopolstellung an diese Medien abgetreten."[187] Besonders das Fernsehen hat seine Unterhaltungsfunktion übernommen, doch auch die Zeitschriften entziehen dem Unterhaltungsroman potentielle Leser.[188]

Den "tendenziellen Zerfall einer literarischen Öffentlichkeit" in unserem Jahrhundert verdeutlicht Habermas[189]: "...in der Bundesrepublik lesen mehr als ein Drittel aller möglichen Leser überhaupt keine Bücher, mehr als zwei Fünftel schaffen sich keine Bücher an; ..."[190].

2 Erscheinungs- und Verbreitungsformen der Trivialliteratur und ihr Publikum

Die Probleme, die eine wissenschaftliche Analyse des Bereichs Trivialliteratur aufwirft, sind groß, wie in den vorigen Kapiteln deutlich wurde. Inhaltlich gesehen ist es schwierig, die Trivialliteratur gegen die sogenannte Hochliteratur abzugrenzen, da beide Parallelen in Motiven und Themen aufweisen.[191] Dasselbe gilt mit Einschränkungen für einzelne Stilmerkmale. Ein weiterer Ansatzpunkt, die Trivialliteratur abzugrenzen und einzuteilen, kann sich aus der Untersuchung der Konsumenten ergeben. Aus dieser Perspektive stellen sich folgende Fragen:

Hat der Konsument der Trivialliteratur typische Merkmale?
Sind seine Bedürfnisse spezifisch und deshalb nur mit einer bestimmten Form der Literatur zu befriedigen?
Besteht eine Interdependenz zwischen speziellen Vertriebsarten und Lesergruppen oder vielmehr zwischen Thematik und Leser?
"Es sind gesellschaftlich ziemlich problematische Leistungen, die die Trivialliteratur für ihre Konsumenten vollbringt."[192]
Ergeben sich diese Leistungen schlüssig aus den Bedürfnissen der Konsumenten oder weckt die Trivialliteratur etwa Bedürfnisse?

a) Vertriebsarten

Wichtig für den Beginn der massenhaften Verbreitung von Literatur im 18. Jahrhundert ist das Phänomen des Nachdrucks. Die Nachdrucker verbreiteten natürlich nur erfolgversprechende

Literatur. Ihre Rechtfertigung:

"1. Wir verbilligen die Bücher;
2. wir dienen dem 'bonum publicum'!"[193]

Damit widmeten sich die Nachdrucker erstmalig den schlechter gestellten Schichten.
Im 18. Jahrhundert entsteht ebenfalls ein neues Publikum durch Periodika, die allerdings meist kurzlebig waren. Doch bereits im 19. Jahrhundert ist der Fortsetzungsroman in der Presse so bedeutend, daß deutsche Autoren für die Zeitung schreiben. Direkter Nachfolger des deutschen Feuilletonromans ist der Illustriertenroman. Wie jener dem Bedürfnis des Publikums nach belletristischer Unterhaltung folgte, so entschleiert dieser weithin die Mentalität der Leser.[194]

Bedeutende Voraussetzung für die Entwicklung der massenhaften Verbreitung von Literatur ist der technische Fortschritt des 19. Jahrhunderts. "Die technischen Möglichkeiten schufen den Verlagen erst jene Grundlagen für große Auflagen, die die Massenverbreitung forderten, ..."[195].
So erscheinen erstmalig billige Romanreihen und auch Klassikerausgaben (1867 erlosch die Schutzfrist für z. B. Goethe und Schiller)[196].

An dieser Stelle muß noch einmal das Stichwort Kolportageroman auftauchen, der "eines der umstrittensten Objekte des Buchmarktes um 1900"[197] war. Der Nachfolger des Kolportagebuchhandels dürfte wohl heute der werbende Zeitschriftenhandel sein. Eine Parallele findet sich im Lesemappenvertrieb mit der sogenannten Regenbogenpresse.
In der Folge des Kolportagebuchhandels tauchen schließlich die Buchgemeinschaften auf, deren billige Versandtätigkeit durch die Verkehrserschließung ermöglicht wird.[198] Ihr preiswertes Angebot erklärt sich aus der Ausschaltung des Zwischenhandels, der Senkung der Herstellerkosten aufgrund großer Auflagen und der Risikoverminderung durch den festen Mitgliederstamm.[199]

Einige Namen und Daten:

"Verein der Bücherfreunde" 1891,
"Deutsche Nationale Hausbücherei" 1916,
"Deutsche Buchgemeinschaft" 1924,
"Büchergilde Gutenberg" 1924 und schließlich ab 1950 der "Bertelsmann Lesering", dessen Erfolg folgende Tabelle verdeutlicht:

Jahr	Mitglieder
1950	0
1952	500 000
1954	über 1 000 000
1957	über 2 000 000
1960 (3.2.60)	2 561 395 [200]

Das Leseringbuch erschließt somit nicht nur eine zahlenmäßig große Lesergruppe, sonder gewinnt auch literatursoziologisch gesehen neue Schichten.[201] Diese These manifestieren demoskopische Untersuchungen der Karteien von Buchgemeinschaften, aus denen hervorgeht, daß eine große Zahl der Leser als Beruf "Arbeiter" angeben.[202]
Soweit der Versuch darzustellen, wie sich die massenhafte Verbreitung von Literatur in Deutschland entwickelte. Die Frage bleibt, was gelesen wird. Aus Fröhners empirisch-sozialwissenschaftlichen Untersuchung geht hervor, daß 21 % der nach ihrer Lektüre Befragten Unterhaltungsromane lesen, d.h. Liebes-, Frauen-, Gesellschafts-, Arzt-, Heimat-, Berg-, Bauernromane. Von diesen 21 % sind 12 % Männer, 28 % Frauen. Die zahlenmäßig am stärksten repräsentierten Berufsgruppen sind Angestellte (29 %) und Beamte (28 %), immerhin an 4. Stelle Arbeiter mit 20 %.[203]

b) Thematik und Leser

Walter Nutz hält sich bei der Behandlung der Formen des Trivialromans an die "vier klassischen Kategorien":

1. der Frauenroman,
2. der Kriminalroman,
3. der Abenteuerroman,
4. der Wildwestroman.

Dabei teilt er als Abarten z.B. dem Frauenroman den Heimatroman bzw. Bergroman, den Arzt- und den Sittenroman zu, mit der Begründung, daß diese oft die gleichen Liebesthemen als Motiv haben.[205]

Der Frauenschicksalsroman bietet der Leserin die Identifikation mit der Heldin und "... leistet (...) im Medium der 'Unterhaltung', der Leserin ihre Situation leichter ertragbar zu machen, denn

1. anerkennt er von denjenigen Gruppennormen aus, die auch die Situation der Leserin bestimmen, deren sich ihnen fügendes Schicksal als gut und notwendig: als "schicksalsnotwendig",
2. bestätigt er damit diese Gruppennormen als die legitimen Bezugsgrößen von Anerkennung ..." [206]

Diese Bedürfnisse der Leserin befriedigt die "Konform-Literatur" für die Frau. Deutlich folgt bei diesen Romanen die Herstellung bekannten Gesetzen, die Nutz beschreibt: Es finden keine Differenzierungen statt, es gibt typologisch festgelegte Personen und ebenso Handlungsmuster.[207] So lebt die Leserin während der Lektüre in einer Welt, "die sie genau kennt, die keine Überraschungen zuläßt"[208]. Der Akzent liegt auf einem "heilen Frauenbild" wie im Heimatroman auf einer "heilen Landschaft" - heile Welt! Bei diesem Streben nach Heilem gleitet der Trivialroman natürlich ins Sentimentale und überschreitet die Grenze zum Kitsch.[209]
Im Heimatroman erstarrt die Natur zur klischeehaften Kulisse, die Handlungen unterstreicht und dramatisiert, damit wird die Heimat-Literatur vergleichbar der Wildwest-Literatur. Beide retten sich auch in die Historie[210], wobei der Western absolut nicht realistisch ist, auch wenn er diesen Anspruch oft erhebt.[211]

Gekennzeichnet wird der Western durch einen typischen Sprachstil, der z.B. Euphemismen der Gaunersprache verwendet[212] und in direkter Rede einen Telegrammstil[213] bevorzugt. Hauptfigur ist z.B. ein rauher Cowboy, Handlungsort ein Ort der Gesetzlosigkeit. "Der Held verfügt über ähnliche 'Vorzüge'" (wie die Gesetzlosen!)" - "nur daß er mit seiner Kraft, seiner Wendigkeit und seinen Schieß- und Reitkünsten immer am Schluß den Banditen überlegen ist."[214]

"Es ist nahezu unmöglich, die unzähligen Varianten des Trivialromans aufzuzählen", doch für die gesamte Sparte ist eine harte Sprache typisch (Slangworte!)[215]. Darin besteht die Verbindung zum Western, auch die Helden ähneln sich. Der Kriminalroman braucht zur Entwicklung seiner Handlung bedeutend mehr Requisiten. Die Handlungsmuster gleichen sich, doch die Aufführungen differenzieren.[216]

Zusammenfassend ergeben sich für den Trivialroman folgende wesentliche Merkmale:

1. eine auf das Notwendigste reduzierte Handlung
2. typisierte Personen
3. je nach Sparte festgelegter Stil
4. Happy-End
5. Raum und Zeit, durch die Sparte bedingt.[217]

Durch die Befolgung dieser Punkte bietet der Hersteller dem Leser eine bestimmte Sicherheit: seine Erwartungshaltung wird nicht enttäuscht, seine Bedürfnisse ("...im weitesten Sinne Unterhaltungsbedürfnisse"[218]) werden befriedigt. Die Bedürfnisse variieren je nach Konsumentengruppe, so haben Frauen wohl das "Bedürfnis der Innerlichkeit", etwa Schüler das "Bedürfnis der Aggression", die Detektivromane das "Bedürfnis der Rationalität".[219]
Auch das Bedürfnis nach Bildung wird befriedigt. "Der Leser läßt es sich gern gefallen, daß der Autor ihn an Bildung

beschämt."[220]
Er erwartet Informationen, "die er an seinen Erfahrungen anschließen kann"[221]. Der Leser erfüllt sich v.a. sein Bedürfnis nach Kompensation, damit gewinnt die Auseinandersetzung mit Trivialliteratur einen gesellschaftspolitischen Aspekt.[222]

Teil B

Textanalytische Untersuchung von Beispielen aus dem Bereich Trivialroman

Die folgenden testanalytischen Untersuchungen einzelner Repräsentanten des Genre Trivialroman zielen auf eine Darstellung bestimmter stereotyper Züge, sei es im Aktionsbereich, sei es bei den handelnden Figuren oder im Stil. Da ei wird nicht nur der Begriff Stereotype, sondern auch der Begriff Klischee häufig auftauchen. Lüthi weist übrigens daraufhin, wie unklar die Unterscheidung des trivialen Klischees von den positiv verstandenen Stereotypen der hohen Literatur ist.[223]
Die Analyse selbst wird im wesentlichen Waldmanns Vorschlägen für Fragerichtungen folgen.[224]
Untersucht werden

1. die Sprache	Sprachmittel und -form
2. die Struktur	Handlung
	Helden und Gegenspieler
	Erzählzeit, -ort, -form
3. die Ideologie	Liebe
	Religion/Pseudoreligion
	Gesellschaft

Bei der Analyse der Sprache werden Elemente wie Banalität (z.B. in häufiger Verwendung der Umgangssprache), preziöse Naivität (Nachahmung der Kindersprache durch Erwachsene) und suggestiver Stil (z.B. bei der Beschreibung der Kulisse, die Atmosphäre heraufschwören soll) besonderes Augenmerk verdienen.[225]

Bausinger verweist auf die Fülle von Adjektiven in der Trivialliteratur: "...die Eigenschaftswörter zeichnen die Gegenstände, die Menschen, die Vorgänge aus, rücken sie in einen Bezirk des Besonderen - aber dieses Besondere ist gleichzeitig die genormte Preziosität oder Banalität der trivialen Literaturwelt."[226]

Die Anwendung und der Inhalt schmückender und "gefühlsintensiver"[227] Adjektive wird ebenso dargestellt werden, denn auch sie gehen in den Bereich der Stereotype über.

Im Rahmen der Strukturanalyse werden zunächst Handlungsstereotypen, d.h. Aktions- und Reaktionsmuster, nachgewiesen.

Des weiteren wird die Anzahl der handelnden Personen und ihre Konstellation zueinander - insbesondere das Verhältnis von Held und Gegenspieler - darzustellen sein. Äußere Erscheinung und innere Qualitäten der Hauptakteure werden untersucht.[228]

Im Bereich der Ideologiekritik werden Formen der Liebe (erotisch-sexuell oder innerseelisch-entweltet/Traumglück[229]) herausgearbeitet. Es interessieren auch religiöse Klischees (Pseudoreligion?) und gesellschaftliche Stereotypen (Leitbilder, Verhaltensmuster, Normen, Ideologien[230]).

Die genannten Untersuchungsmaximen werden nicht chronologisch bei jedem Werk abgehandelt, sondern ich behalte mir vor, jeweils die Kriterien herauszuarbeiten, die mir besonders relevant - weil typisch - erscheinen.

Kapitel I

Der Frauenroman

1 Der Frauenroman des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

a) Eugenie Marlitt

Sichelschmidt spricht von der beherrschenden Rolle des Frauenromans in der deutschen Unterhaltungsliteratur.[231] Eine der bekanntesten Autorinnen des Frauen- bzw. Familienromans ist Eugenie Marlitt, deren Werke in unseren Tagen dank des Fernsehens eine Renaissance erleben.
Ihr Name weckt die Assoziation zu "Gartenlaube" und Kleinbürgertum. Die "Gartenlaube" und ihre Werke repräsentieren denn auch ihr Programm: Humanität, Menschenliebe, Toleranz, keine ständischen Ressentiments[232]. "Klopft nicht auch die Gartenlaube in dem Sinne an die Menschenherzen? Weht nicht aus ihr der weiche Odem der Menschenliebe, und zürnt sie nicht mit denen, die um ihres persönlichen Vorteils willen nach der Wiederkehr alter, verrotteter, menschenfeindlicher Institutionen ringen?"[233]
Die Marlitt bleibt in dem überschaubaren Bereich überkommener Werte und "...preist stets die traditionsgeheiligte bürgerliche Ordnung."[234] So kommt sie den Bedürfnissen des Lesers entgegen, der "weder eine Tradition bewahren, noch sich mit einer Tradition auseinandersetzen"[235] kann, sondern sich an bereits geprägte Werte klammert. Allerdings kann diese Literatur in ihrer starren Traditionsgebundenheit nur den Leser ansprechen, der den Status quo akzeptiert.[236]

Eugenie Marlitt (eigentlich Eugenie John, 1825-1887) stammte aus der thüringischen Provinz und begann, nachdem sie aufgrund eines Gehörleidens ihre Karriere als Sängerin abbrechen mußte, zu schreiben. Mit ihrem ersten Gartenlauben-Roman "Goldelse" (1867) schlug sie ihren erfolgreichen Weg in die Trivialliteratur ein. Ihr 1868 entstandener Roman

"Das Geheimnis der alten Mamsell" steht in meiner Arbeit stellvertretend für ihr Werk zur Untersuchung.

b) Hedwig Courths-Mahler

Die Marlitt ist ihrer Herkunft nach "Repräsentantin des aufstrebenden Bürgertums"[237], Hedwig Courths-Mahler (1867-1950), die vom armen Dienstmädchen zur auflagenmäßig erfolgreichsten deutschen Autorin aufstieg, ist ein Vertreter des neuen Mittelstandes.[238] Sie folgt ihrem Vorbild, der Marlitt, und erreicht dabei die "trivialste Stufe literarischer Unterhaltung[239]. Ihr erster Erfolgsroman "Die wilde Ursula" erschien 1912. Die Courths-Mahler bewegt sich im Raum der "kleinbürgerlich-hausbackenen" Dienstmädchen-Wunschträume, ohne - wie die Marlitt - eine Botschaft oder ein Programm vermitteln zu wollen, die liefert reinste anspruchslose Unterhaltung - Märchen für Erwachsene ohne Problem-Hintergrund.
Wegen der Parallelen in Aufbau, Personenkreis und Motiv zum "Geheimnis der alten Mamsell" wird in dieser Arbeit "Die Bettelprinzeß" analysiert.

2 Komparative Untersuchung der Figuren in:
"Das Geheimnis der alten Mamsell" (Marlitt) und
"Die Bettelprinzeß" (Courths-Mahler)

a) Die Beschreibung und Typisierung

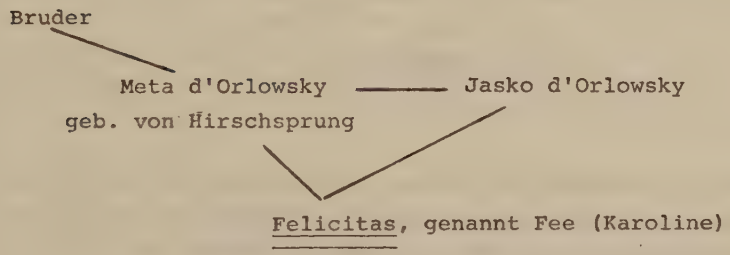
Die Hauptfiguren des "Geheimnisses"[240] sind Fee und Johannes, die Hauptfiguren der "Bettelprinzeß" sind Liselotte und Hans - beide Male rankt sich die Handlung um eine Frauenfigur, die von Anfang an deutlich auf einen Mann fixiert ist.
In beiden Romanen stehen den positiv gezeichneten Hauptfiguren - Fee/Liselotte - negativ gezeichnete Frauen gegenüber - Adele/Lori. Diese Bipolarität nennt Nusser als eines der allgemeinen Kennzeichen der Personendarstellung im Groschenroman![241]
Ein anderes Merkmal - die überschaubare Anzahl von Personen -

läßt sich ebenfalls an beiden Romanen feststellen. Es handelt sich jeweils um zwei Familien, deren Schicksal sich in den Hautpfiguren erfüllt.

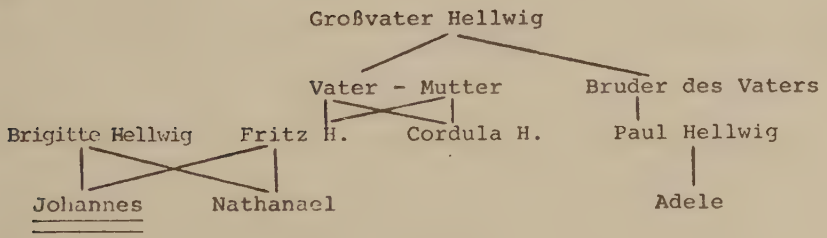
Aus den Stammbäumen von Fee und Liselotte ergibt sich ihre adelige oder zumindest ihre halbadelige Abstammung. Beide entstammen einer "unstandesgemäßen" Verbindung, die einem der Partner (Fees Mutter Meta bzw. Liselottes Vater Botho) gesellschaftliche Diskriminierung und familiäre Verstoßung bescherte. Für beide Hauptfiguren klärt sich am Ende ihre Herkunft auf, womit sie gesellschafts- und damit heiratsfähig werden.

1. Die Stammbäume der Hauptpersonen im "Geheimnis der alten Mamsell"

a)

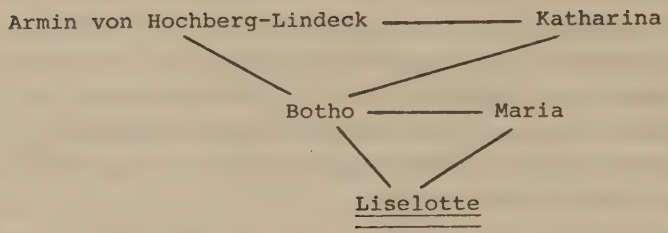


b)

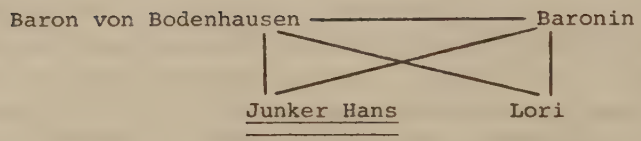


2. Die Stammbäume in der "Bettelprinzeß"

a)



b)



Die Beschreibung der äußeren Erscheinung der Personen folgt in beiden Romanen stereotypen Mustern, deren Tenor aus den folgenden Aufstellungen abzulesen ist.

1. Personenbeschreibung im "Geheimnis der alten Mamsell" von Eugenie Marlitt

Fee	Meta d'Orlowsky	Jasko	Frau Hellwig	Adele	Mamsell	Nathanael	Johannes	Frank
S.15 reizendes Köpfchen, rosiges Fleisch S.105 unbeschreibliche Grazie, schimmerndes - kastanienbraunes! - Haar	S.4 schön, aber blaß	S.7 interessanter Mann	S.13 versteinertes Gesicht S.72 ungraziöse Taille	S.71 reizendes Gesicht von förmlich blendender Frische S.75 Engelkopf - doch wie gemeißelt	S.36 seltsame Erscheinung	S.19 Abbild der Mutter	S.38 schreckliche kalte Augen S.53 kein Stäubchen S.94 unschönes Gesicht doch Bedeutendes (männliche Kraft starker Willen) S.97 merkwürdig schöne Hand S. 142 nicht schön geformte, doch bedeutende Stirn S.218 Kraft und Entschlossenheit des unschönen Gesichts	S.108 fast vollkommen schön gebildete Männererscheinung (leicht weiblicher Eindruck des zierlichen Kopfes)

2. Charakteristika der Personen in der "Bettelprinzeß"

Liselotte	Maria von Hochberg	Hans von Bodenhausen	Lori von B.	Frl. Herter	Katharina von H.
S.30 dunkles Locken- köpfchen S.40 dunkle Locken S.45 schöne dunkle Augen S. 62 vornehm und schön trotz der Kleidung S.77 unbedingt vornehm S.83 Haarpracht S.99 größtes musika- lisches Talent S.100 schlanke, schöne Hände S.111 schöne, schlanke Gestalt S.157 schlicht gekleidet, aber vornehm holdes Wesen; liebe, weiche Stimme S.173 schön und vornehm trotz des einfachen Anzugs	S.6 blaß, aber schön S.15 schlichtes Kleid blaß, blond S.31 schöne, blaue Augen S.32 überirdisches Lächeln	S.13 freundliches Gesicht S.51 schöne schlanke Jünglingsgestalt, warme Augen und Stimme S.113 warmes, liebes Lachen	S.14 verächtliche Miene S.51 schrille Stimme S.53 trotziges Gesicht S.167 kalt und abweisend S.216 hochmütige Baronesse	S.34 weder schön noch häßlich, graues Kleid	S.149 vornehm, blaß

Die Beschreibung konzentriert sich bei der Marlitt auf das Gesicht (v.a. die Augen). Die Courths-Mahler beschreibt in ständiger Wiederholung die Augen und Stimme bzw. Lachen. Die Heldin hat bei beiden Autorinnen auffallendes Haar (golden schimmernd, obwohl eigentlich kastanienbraun Fee/dunkle Lockenpracht Liselotte).

Besonders deutlich ist die Typisierung der Mütter. Sie sind natürlich schön, aber das, was auf ihr physisches und psychisches Leiden und baldiges Dahinscheiden aufmerksam macht. Sind die Heldinnen blaß, so bedeutet dies auch bei ihnen Seelenleid. Abgesehen davon sind sie physisch ausgesprochen gesund. "Das Gesunde und Schöne ist in all diesen Romanen ein Symbol des Ewigen."[244] Die äußere Schönheit der Heldin steht in direkter Beziehung zu ihrer inneren Schönheit, d.i. Güte und Sanftmut. Ihre Gegenspielerin kann auch schön sein, ist aber dann gleich zu schön, d.h. kalt (vgl. die Beschreibung der Adele!)

b) Deutung

Die Heldinnen entsprechen in ihrer "idealen Weiblichkeit" der versimpelten Musterbildvorstellung des 19. Jahrhunderts. Liselotte gerät in ihrer demütig-christlichen Haltung (Biete immer die andere Wange dar!) schon zur Karikatur.

Der überwiegend weiblichen Leserschaft präsentiert sich ein Frauentypus, der an eine "nach Rezept ausgestopfte Puppe" erinnert[245], bequem für den Mann. Johannes' Ausspruch: "Mir ist diese moderne weibliche Erziehung ohnehin ein Greuel"[246], dürfte dem zeitgenössischen männlichen Leser ebenso aus dem Herzen gesprochen sein wie seine Meinung, daß die Probleme mit Fees mangelndem Unterwerfungswillen aus zu reichhaltiger Erziehung und Bildung resultieren[247].

Der Marlitt emanzipatorische Grundgedanken zu unterstellen, hieße allerdings sie falsch zu interpretieren. Ihr geht es bei der Verteidigung des Bildungsanspruchs der Frau

nicht primär um Chancengleichheit o.ä., sondern v.a. um die Wunschvorstellung von einer Welt, in der Toleranz und liberal-christliches Gedankengut herrschen.

Ebenso wie ihr soziales Anliegen nicht in Klassenkampf mündet, bleibt die Liebe, die sie schildert, bürgerlich (Unterwerfung der Frau). Ihre idealen Heldinnen werden letztlich nur sozial erhöht, weil sie "verkannte" - eigentlich reiche oder adelige - Proletarierinnen sind.

Wie sehen die männlichen Pendants zu diesen idealen Frauenfiguren aus?
Johannes Hellwig und Hans von Bodenhausen repräsentieren die möglichen Alternativen:

1. Der Held ist entweder männlich, willensstark - dann braucht er nicht schön zu sein -, oder er ist jungenhaft schön und warmherzig.
2. Der Held übt entweder einen Beruf mit hohem Prestige und Einkommen aus, oder er ist adelig.
3. Der Held ist entweder eine Vaterfigur, oder er ist ein durch Schicksalsschläge gereifter Jüngling.

Diese Klischees symbolisieren sämtlich Geborgenheit und Beschütztwerden, sprich: die Sicherheit, von der die Leserin träumt.

3 Aufbau und Sprache

a) Die Verwendung von Adjektiven

Die Typisierung der Figuren erfolgt auf stilistisch-sprachlicher Ebene vor allem mit Hilfe bestimmer schmückender Adjektive. Einige der wichtigsten gehen aus den Tabellen zur Personenbeschreibung hervor[248]:

1. schön / reizend / graziös,
2. warm / freundlich / lieb.

Die erste Gruppe bezieht sich rein auf das Aussehen, die zweite Gruppe beinhaltet Wesenszüge, die sich in Details des Aussehens widerspiegeln, z.B. warmes Lachen.

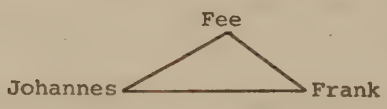
Während die Marlitt noch relativ sparsam in der Anwendung, d.h. vor allem in der Repetition, schmückender Eigenschaftswörter ist, schwelgt die Courths-Mahler geradezu darin. Besonders auffällig ist die Unmenge der Anreden, die das Adjektiv "lieb" enthalten. Liselotte redet alle, die ihr "lieb" sind - selbst die "böse" Lori - so an, und ebenso wird sie apostrophiert:

S. 6	liebe Mutter
S. 14	lieber großer Junge (gleich zweimal!)
S. 15	dasselbe und: liebes kleines Mädchen
S. 30	"Ich will zu meiner süßen, armen Mutter, lieber Junge."
S. 46	lieber Heinrich
S. 52	lieber Hans, guter, lieber Hans
S. 52	liebe kleine Liselotte (Hans)
S. 58	mein liebes, gutes Fräuleinchen
S.194	"Großmutter - liebe Großmutter - nicht wahr - du bist meine liebe, liebe Großmutter?"
S.195	mein herzliebes Kind (Großmutter)
S.221	liebe, gute Großmutter
S.227	meine teure, liebe Liselotte (Hans)
S.228	Hans, lieber Hans
S.233	"Liebe Lori, ...Sei mir eine liebe Schwester, ..." [249]

Dieser Häufung liegt die Absicht der Autorin zugrunde, dem Leser einen bestimmten Gemütszustand zu vermitteln, nämlich die Ergriffenheit, Erregung, emotionale Verwirrung der Heldin. Gerade diese Kumulation ist ein Grundzug des Kitsches.[250] "Der Kitschautor benötigt die Kumulation der Effekte, ..."[251], um den Reiz zu steigern. Der hohe Anteil von Epitheta bewirkt die Preziosität und Banalität, die Bayer als Stilmittel der Trivialliteratur kennzeichnet[252] und die Stereotypen des trivialen Stils sind.

b) Handlungsmuster und Motiv

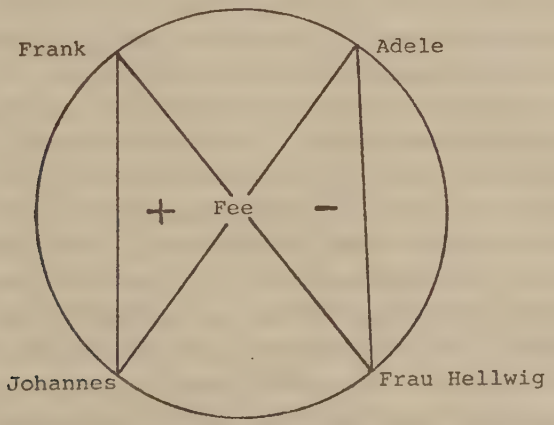
Die Handlung im "Geheimnis der alten Mamsell" folgt einer simplen Grundstruktur, nach der Eugenie Marlitt all ihre Romane aufbaut:
Zwei junge Menschen sind in einer gesellschaftlichen Konfliktsituation, die sie mittels ihrer Liebe überwinden, wobei ihnen allerdings eine Art deus ex machina hilft (in dem vorliegenden Roman ist es das aufklärende Tagebuch der Mamsell).
Die Marlitt variiert in ihren Romanen eigentlich nur dieses eine Grundmotiv - das "Aschenbrödelmotiv". "Das Grundmodell, nach dem ein bürgerliches Mädchen in den Adel aufsteigt"[253], ist eine der Handlungsstereotypen des Frauenromans, Fee leidet zuerst unter dem Standeshochmut der reichen Bürgerfamilie und unter der heuchlerischen Frömmelei von Frau Hellwig, bis Johannes und sie durch ihre Liebe die Vorurteile überwinden und zusätzlich ihre adelige Abstammung bekannt wird. Die Handlung läuft auf zwei Ebenen ab, die sich durch Dreiecke darstellen lassen:
Einmal ist da die Frau (Fee), begehrt von zwei Männern (Johannes und Frank).



Zum anderen besteht das Dreiecksverhältnis:
Mann (Johannes), begehrt von zwei Frauen (Fee und Adele).

Die Autorin verwendet gleich zweimal das Dreiecksverhältnis, das eine beliebte Grundfigur des trivialen Frauen- und Schicksalsromans ist. Jedem Teil des füreinander bestimmten Paares ist anfangs auch ein zweiter (meistens "böser" Partner) zugeordnet. Die Auflösung der Dreiecke führt nie zu Freiheit, sondern zur Paarbildung - Ausdruck der bürgerlichen Moral.

Im Zentrum des Interesses der Leserin steht die Heldin Fee, mit ihr will und soll sie sich identifizieren können. Deshalb sind die beiden um die Heldin werbenden Männer äußerst positiv gezeichnet, was ihre Qualitäten bestätigt. Die Gegenspielerin Adele weist jedoch nur negative, abstoßende Eigenschaften auf. So erfährt die Idealität der Heldin im Kontrast von Schwarz und Weiß besondere Betonung. Weiter betont wird ihre Qualität im Kontrast zur heuchlerisch frömmelnden Frau Hellwig. Der Zirkel der Aktion umschließt zwei Spannungsfelder, die beide von Fee als Mittelpunkt ausgehen. Eines ist von positiven Emotionen geprägt, das andere ist stark negativ geladen.



Die Figuren an den Endpunkten der Hypothenuse haben jeweils ähnliche Emotionen für Fee.

Die Handlungsstruktur der "Bettelprinzeß" ist erheblich simpler: Die Handlung rankt sich um Liselotte und läuft geradlinig auf einem Aktionsstrang der Vereinigung mit dem ersehnten Partner zu. Hindernisse sind die gesellschaftlichen Ressentiments, personifiziert in der Person der Lori.

Liselotte ⟷ "Lori" ⟷ Hans

Die Courths-Mahler benutzt wie ihr Vorbild das Aschenbrödelmotiv. Die gute Fee der Liselotte ist ihre Großmutter, die ihre adelige Herkunft aufdeckt - auch hier das Deus-ex-machina-Prinzip!

4 Der Frauenroman des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und die Frau

a) Wunschdenken

Beide Romane vermitteln die einfache Einteilung der Welt in Gut und Böse, Schwarz und Weiß. Nach diesem stereotypen Muster entwickeln die Autorinnen die Aktionen. Die Wunschziele der Heldinnen - Glück, Liebe und Geborgenheit - reflektieren das Wunschdenken der Leserinnen.
Klein kritisiert diese Wunscherfüllung seitens der Autorinnen. "Glückskonstruktionen ..., die einem persönlichen Wunschdenken zugeordnet werden, täuschen nur erfüllte Erwartungen und Anforderungen an einen gerechten Lauf der Welt vor."[254]
Die Marlitt zeichnete die Richtung in den Bereich des subjektiven Wunschdenkens vor. Die Courths-Mahler entwickelte oder vielmehr degenerierte dieses Wunschdenken zum modernen Märchen[255], in dem sich die gleichen Motive in verschiedenen Variationen wiederholen.[256] Ihr Anliegen war es, Dienstmädchen und Arbeiterinnen Ersatzbefriedigung zu schaffen.

In der Förderung eines unrealistischen Wunschdenkens ist sie zutiefst anti-emanzipatorisch, wie auch ihre zahllosen Epigonen, die Groschenromane produzieren.

Ihre sozialen Märchen haben mit der Gesellschaftswirklichkeit nichts zu tun; sie schafft Pseudopersonen mit vordergründig unrealistischen Problemen, die sie montiert in allen möglichen Variationen wiederholt und neu aufbereitet. Handlung und Personen entsprechen völlig dem unreflektierten Wunschdenken ihrer Leserinnen.

b) Liebe - Sexualität

"Die Liebe ist das wichtigste Wunschziel im Frauenroman"[257]. Diese "Liebe" verlangt nähere Charakterisierung:
Sie ist romantisch, d.h. "triebentkleidet"[258], und hat, da ihr Endziel Geborgenheit heißt, nichts mit Sexualität zu tun. Dieser Endzustand des Glücks - bezeichnenderweise enden die Romane mit der Heirat oder erwähnen noch kurz das pünktlich nach Jahresfrist eintretende Mutterglück - steht in direktem Widerspruch zur realen Situation der Leserin. So stellen die Handlungen "eine Antwort auf die tatsächliche Unfreiheit der Leserin als Sexualobjekt"[259] dar. Nutz nennt die Erotik dieser Romane "steril wie Verbandwatte"[260]. Ich möchte weitergehen und die Existenz jeglicher Erotik negieren. Der Geschlechtsakt ist letztlich ein Opfer der Frau, für das sie Geborgenheit eintauscht.
Da die wahre Liebe eine "Gottesgabe"[261] ist, kommt es zwar zur innigen seelischen, jedoch außerhalb der Ehe nicht zur sexuellen Vereinigung. Nicht nur werden konsequent sexuelle Wünsche verdrängt, auch die Geschlechtlichkeit der Heldin bleibt völlig ausgespart[262]: "Menstruiert wird nie, nicht einmal andeutungsweise."[263]
Triebhaftigkeit wird immer dunkel, beängstigend empfunden und folgerichtig nur den "bösen" Helden zugebilligt.

Als "Komplementärfiguren" zu den "geschlechtslosen" weiblichen Wesen schaffen die Autorinnen "nichterotisch aktive Helden", die absolut nicht "an erotische Phantasie appellieren".[264]
Liebe ist ein ausschließlich innerseelischer Vorgang, ist reine Hingabe und verhaltene Innerlichkeit.[265] Diese Innerlichkeit entspricht der traditionellen erotischen Rolle der

Frau, deren Ziel die eheliche Liebe ist, d.h. die legitimierte Liebe.[266] Die Haltung der Frau ist eher kindlich als erwachsen, der Mann ist nicht sexueller Partner, sondern eher Vaterfigur.

c) Die traditionelle Rolle der Frau

Die Tugenden der Heldinnen des Frauenromans prädestinieren sie zur Ehe - sie ist hingebungsvoll und demütig (vgl. Liselotte) und voller Arbeitseifer und Fleiß (vgl. Fee).
Wie bereits erwähnt[267], geht es niemals um Emanzipation, sondern um "...das stolze und doch so bescheidene Würdegefühl einer jungfräulichen Weiblichkeit, die still und züchtig auf dem stillen Boden des kleinen deutschen Bürgerhauses, der deutschen Sitte und Bildung gewachsen und ihre Kraft zum Widerstande gegen Hochmut und frömmelnde Heuchelei nicht aus der gedunsenen Weisheit verschollener Emanzipationsromane und ihrer zweifelhaften Heldinnen gesogen hat"[268]. Würde, Zucht und Sitte sind die Kriterien, an denen der Wert der Heldin der Marlitt zu messen ist und die das traditionelle Rollenverständnis der Frau des 19. Jahrhunderts bedeuten.
Die Probleme, die sie aufgreift, sind zwar durchaus schwerwiegend, doch ihre Lösungen sind oberflächlich und simpel. Mehr erwartet allerdings ihr Publikum auch nicht von ihr, und mehr könnte ihre überwiegend wenig gebildete weibliche Leserschaft auch kaum verarbeiten. Doch immerhin sind ihre Personen und Probleme aktuell, entstammen der Denkwelt des späten 19. Jahrhunderts.
Die Courths-Mahler hält sich gar nicht erst mit sozialen Konflikten auf, ihre Leserinnen können sich an der Darstellung sentimentaler edler Menschen weiden. Die Frau ist in ihren Romanen Prestige-Objekt des Mannes, Schmuck und Dekoration seiner Privatsphäre. Dergestalt spiegelt sie das Rollenverhalten der Frau ihrer Zeit wider.
Denn auch das 20. Jahrhundert zeigt die Tendenz, "die Rolle der Frau in der Familie und Gesellschaft zu umreißen und

festzulegen"[269]. Angress nennt die Frauenliteratur deshalb "Sklavenliteratur", mit der Begründung, daß sie die Anpassung an traditionelle Machtverhältnisse proklamiert als einzig probate Möglichkeit, ein sinnvolles Leben zu führen.[270]

Das Motiv der Liebenden aus unterschiedlichen sozialen Klassen ist demnach ein Scheinmotiv. Wie die Untersuchung der Romane beweist, führt sich dieses Motiv selbst ad absurdum, dadurch daß die Heldinnen sich schließlich meistens als adelig herausstellen.[271]
Die Romane der Marlitt, die vordergründig so mutig das heiße Eisen "Klassenunterschied" anfaßt, bestätigen also die eigentlichen Machtverhältnisse.

5 Der Frauenroman unserer Tage

Als Repräsentantinnen des aktuellen Frauenromans stelle ich zwei Bestsellerautorinnen vor, die in ihrer Schreibintention relativ verschieden sind:
Barbara Noack, die harmlose Romane um vordergründig alltägliche Menschen produziert, und Marie Louise Fischer, die ganz in der Tradition der Courths-Mahler moralisch-schwülstig große Leidenschaften beschreibt.
Zusätzlich beschäftige ich mich mit einigen Groschenromanen und vergleiche ihre Handlungsmuster und Personendarstellungen mit denen der o.g. Autorinnen.

a) Barbara Noack: Menschen wie du und ich?

Ohne irgendwelche pseudopolitschen Ansprüche zu erheben (wie etwa ihr männlicher Kollege Simmel), will Barbara Noack die Unterhaltungsbedürfnisse ihrer vorwiegend weiblichen Leserschaft befriedigen. Sie produziert ähnlich wie er einen Roman nach dem anderen. Drei aus den Jahren 1973 bis 1977 habe ich näher angesehen:

"Ein gewisser Herr Ypsilon" (1973)
"Liebe inbegriffen" (1974)
"Der Bastian" (1977) als Fernsehserie im Vorprogramm[272].

Alle drei Romane bearbeiten das Schicksal weiblicher Hauptfiguren. Die Noack erzählt den mehr oder weniger hindernisreichen Weg des Fotomodells Jou (Italienreise) und der erfolgreichen jungen Geschäftsfrau Maijie (Herr Ypsilon) zum Happy-End. Im "Bastian" erlebt die Leserin die Love-Story zwischen einem Studenten und einer älteren etablierten Ärztin - Bastian und Katharina.

Dieser bietet ausnahmsweise einmal kein offensichtliches Happy-End im ursprünglichen Sinne, d.h., die beiden Hauptfiguren "kriegen" sich nicht. Hält man sich vor Augen, wie diskriminiert auch in unserer Zeit noch Beziehungen zwischen älteren Frauen und jüngeren Männern sind, so ist dies verständlich. Die Noack repräsentiert traditionelle Werte und Moralbegriffe. Ihr "Bastian" darf zwar ein Intermezzo im Leben der Katharina sein, eine Remineszenz an eine unbeschwerte Jugendliebe, von der die Leserin wohl auch gern träumt. Jedoch setzt die Noack eine solche Beziehung, die ja im Rahmen der heilen Welt abnorm ist, nicht den Belastungen des realen Alltags aus. Sie will schließlich nicht für Gleichberechtigung kämpfen, sondern problemfrei unterhalten!

Der Roman "Ein gewisser Herr Ypsilon" ist eine "Geschichte vom schönen Bedauern".[273] Die Noack erzählt von einer Liebe, die nicht ihre Erfüllung fand, was sie wohl gerade so lange dauern läßt. Sie benutzt das stereotype Handlungsmuster der Frau zwischen zwei Männern. Genau genommen sind es in diesem Roman sogar drei, doch der dritte, eben der Herr Ypsilon, bleibt der Traumwelt der Maijie vorbehalten, während die beiden anderen real um sie werben.
Das Klischee der nicht erfüllten Liebe, des Verzichts auf Liebe, das aus dem Frauenroman des 19. Jahrhunderts nur allzu bekannt ist, variiert die Noack auch in "Italienreise,

Liebe inbegriffen". Sie schildert den Konflikt der Hauptfigur Jou, die zwar zu Hause ihren verläßlichen Partner, den Tierarzt Hans Fichte, weiß, aber auf einer Italienreise fast dem Charme des Reiseleiters erliegt. Daß es beim "fast" bleiben muß - die Noack ist es schließlich dem Sicherheitsbedürfnis ihrer Leserinnen schuldig, Jou nicht den Sprung ins Ungewisse machen zu lassen -, gibt der Autorin die Gelegenheit zu spannenden erotisch-geladenen Szenen.
Im übrigen beschränkt sie sich auf den Austausch harmloser Zärtlichkeiten und erwähnt sexuelle Wünsche und Triebe gar nicht, derart in der Tradition der "asexuellen" Frauenromane verhaftet. Auch in ihren Romanen bleibt Liebe ein primär innerseelischer Zustand.

Ihre Personen sind zwar auf den ersten Blick durchaus "Menschen wie du und ich", aber auf jeden Fall besonders attraktive Exemplare dieser Gattung. Bei den Männern unterliegt sie der üblichen Typisierung: Akademiker (verläßlich) versus charmanter Abenteurer (unsolide) oder jet-set fixierter Manager versus familienbewußter "Herr von oben".

b) Marie Louise Fischer: Leidenschaft und Intrigen

Ein Routinier auf dem Gebiet des Frauenromans ist Marie Louise Fischer (*1927), auch sie ist zu den Fließbandautoren zu rechnen. In der Bertelsmann Lesering-Illustrierte für das 4. Quartal 1979 werden in der Sparte Liebesromane vier Romane von ihr angeboten.

"Das Dragonerhaus" mit dem Fortsetzungsband "Die Rivalin" - als Hör-Zu-Serienroman bereits publiziert -,
"Träume hinter Glas",
"Nie wieder arm sein".

Nach bewährtem Muster schreibt die Fischer Romane, in denen sie ihre Leser durch Szenen "stürmischer Leidenschaft und

und heimtückischer Intrigen"[274] treibt.
Ihre Personen sind klischeehaft typisiert, ob sie im vorigen Jahrhundert leben oder ob sie Zeitgenossen des Lesers sind.
Wie Simmel u.a. behauptet sie, für und über Menschen wie du und ich zu schreiben. In Wirklichkeit schafft sie jedoch eine Traumwelt, die gar nicht so weit von den Dienstmädchenträumen der Courths-Mahler entfernt ist.
Die Fischer greift aktuelle Themen und in ihren historischen Romanen ewig-menschliche Motive auf, so kommt es zu einer Mixtur von Gegenwartsbezügen und Realitätsferne. Beispielsweise benutzt sie in "Schatten der Schuld" das Thema Adoptivkind, in "Damals war ich siebzehn"[275] das Motiv des auf der Flucht verschollenen Sohnes, geschickt verwoben mit drohender Inzest-Beziehung.
Eines ihrer stereotyp wiederkehrenden Motive ist natürlich der Seitensprung des Ehemannes ("Mit der Liebe spielt man nicht"[276]), eine ständig latent vorhandene Gefahr für die sichere Existenz der Durchschnittsfrau, der die Ehe immer noch Versorgungsinstitut und sicherer Hort bedeutet. Und für genau diesen Typ Frau schreibt die Fischer ja auch!
Selbst wenn sie das Thema Single-Dasein aufgreift - wie in "Eine Frau von 30 Jahren"[277] -, beschreibt sie nicht etwa selbständige, emanzipierte, sondern traditionell auf den Mann fixierte Frauen.
Die Fischer produziert ihre Romane im Bewußtsein der Primärbeziehungen der Unterschicht, "die ihr Rollenverständnis nicht wie der Mann aus der Berufstätigkeit, sondern aus den ihr zugeschriebenen Aufgaben im familialen Bereich"[278] gewinnt. Entsprechend heißt ihr Happy-End regelmäßig Paarbildung, Ehe, heile Familie.
Vergleichbar den Themen der Regenbogenpresse sind auch ihre Grundthemen stürmische Leidenschaften, allerdings umgesetzt in die Vorstellungswelt des Durchschnittsbürgers.
Die Frauen, die sie zeichnet, entsprechen den Bedürfnissen des Mannes: "Die Masken, die die Erscheinungsweise der Frau definieren, sind Gegenstände des Konsummarktes."[279]

Auf ihre Fähigkeit, außerdem die geheimen Ängste (Mammakarzinom) der Leserin kommerziell auszunutzen, komme ich an anderer Stelle (vgl. das Kapitel Arztroman!) noch zurück.
Die Reihe ähnlicher Autorinnen läßt sich durchaus fortsetzenm, verspricht aber keinesfalls neue Aspekte. Stattdessen eskaliert die Trivialität nur immer mehr und landet schließlich gänzlich im Bereich des Klischees, wie die folgende Untersuchung einiger willkürlich ausgewählter Groschenromane beweist.

c) Liebe und Leid im Groschenroman

Von den circa 6 Millionen Heftromanen, die beispielsweise 1969 wöchentlich auf den Markt kamen[280], wurde jeder von etwa 6 Lesern gelesen[281]. Wie die Zahlen von 1980 aussehen, läßt sich unschwer ausmalen. Frauenromane (dazu gehören auch Schicksals-, Adel-, Arzt- und Heimatromane - letztere gesondert behandelt in den folgenden Kapiteln) werden speziell von Frauen zwischen 30 und 59 Jahren gelesen.[282]

Einer der großen Verlage, der Bastei-Verlag, produziert u.a. Abenteuerromane (Wildwest, Jerry Cotton). Die folgenden Untersuchungen von Allensbach (1964) und Marplan (1969) geben Aufschluß über Berufe und Bildungsstand der Leser des Bastei-Verlages.

Allensbach (1964)		Marplan (1969)	
Selbständige im Handel und Gewerbe, freie Berufe	5 %	Inhaber/Leiter von Unternehmen, freie Berufe	6,7 %
		selbständige Gewerbetreibende	8,2 %
Beamte	4 %	leitende Angestellte und Beamte	5,5 %
Angestellte	21 %	sonstige Angestellte und Beamte	32 %
Facharbeiter und nicht selbständige Handwerker	43 %	Facharbeiter	36,2 %
andere Arbeiter	24 %	sonstige Arbeiter	9,8 %
Landwirtschaftliche Berufe	3 %	Landwirtschaftliche Berufe	0,6 %

Von den Lesern haben absolviert:

	Marplan (1969)
Abitur, Hochschule Universität	4,3 %
Mittelschule	18 %
Volksschule mit Lehre	58,8 %
Volksschule ohne Lehre	18,9 %

Groschenheftromane werden also überwiegend von Lesern konsumiert, die der sozialen Unterschicht angehören und außerdem von Lesern der Mittel- oder Oberschicht, die den Denk-, Verhaltens- und Rollenmustern der Unterschicht verhaftet sind.[284]

Die anschließende Untersuchung einiger Romane des Bastei-Verlages (Silvia-Romane) und des Pabel-Verlages mag ein wenig Licht auf diese Muster werfen.
Die Titel der Romane sind wichtig - wie die Schlagzeile und das Titelblatt der Bild-Zeitung! -, da sie die Leserin zum Kauf verleiten müssen.

"Hochzeit ohne Illusion",
"Ihr Traum in Weiß" und
"Die Braut des verschollenen Grafen" (Silvia-Roman[285]) und
"Tränen am Hochzeitstag"[286] -

das sind Titel, die mit dem Wunschtraum Hochzeit, Heirat in Weiß rechnen.
Natürlich ist die Liebe in jeder Variation in den Titeln präsent:

"Liebe geht oft seltsame Wege",
"Liebe spricht das letzte Wort"[287] und
"Wahre Liebe verzeiht",
"Lieben heißt verzeihen"[288] -

diese Pauschalaussagen leuchten der Leserin schon vom Titelblatt entgegen. Es ist die Rede von Opfern ("Das Opfer der schönen Corinna"[289]) und Zärtlichkeit ("...doch eine Frau

braucht Zärtlichkeit"[290]) und immer wieder vom Glück ("Wenn du gehst, zerbricht mein Glück"[291]). Beliebt sind auch Hinweise auf Adel ("Geständnis im Ahnensaal"[292]) und Mutterleid und -glück ("Du bist gar nicht meine Mutter"[293]).

Das Reservoir der sentimentalen Begriffe wird bereits im Titel voll ausgeschöpft.

Beer nennt die wichtigsten Merkmale des Schunds:

1. der Schematismus des Handlungsablaufs,
2. die Konventionalität der Sprache,
3. die Schablonisierung der Charaktere,
4. die Verfälschung des Welt- und Gesellschaftsbildes,
5. die Sensation des Selbstzwecks
   (Sentimentalität, Brutalität, Sexualität),
6. die Umwertung der Werte.[294]

Ohne Schwierigkeit lassen sich an den Groschenheftromanen Merkmale von Schund und Kitsch nachweisen.

Hauptperson des Frauenromans ist immer eine zarte Frau, deren extreme Sensibilität sich bereits in ihrem Vornamen reflektiert: Es herrschen Namen mit weichen Vokalen vor, wie Claudia, Corinna, Cornelia. Übrigens nennen sich die Autorinnen ähnlich vielversprechend: Jutta von Josten, Viola Larsen, Tatjana Lund, Katja von Seeberg. Für die Leserin ist aus der Beschreibung des Aussehens der Figuren klar erkenntlich, welchen Stellenwert sie im Handlungsablauf einnehmen werden und welches ihre charakterlichen Qualitäten sind.

"Christina Komteß Hallenstein war sehr schön. Sie besaß ganz helle blaue Augen und ganz helles Haar. Viele Leute mochten annehmen, daß sie das Haar bleichte, aber das war nicht der Fall. Ihre Figur war klein und zierlich."[295]

"Ihre blauen Augen sahen den Arzt traurig an, und Tränen rannen über ihre bleichen Wangen. Ihr Kopf, von dunklem Haar umrahmt, wirkte wie ein Bild aus einer Galerie." und

"Sie war zu schwach dazu. Ihre feingliedrige Hand preßte sich auf ihr Herz."[296]
"Susanne Heinzelmann war ein modernes Mädchen, und doch war sie irgendwo unmodern. Irgendwo fand sie sich nicht ab mit der harten Sachlichkeit des modernen Lebens. Im Beruf ging es nicht anders, das hatte sie sehr bald begriffen. Im Beruf galt nur die Leistung. Was man wünschte und hoffte, wer fragte danach?"[297]

Die "guten" Frauenpersonen sind durchweg zart (ätherisch-kränkelnd) und fest im Rollenverständnis des 19. Jahrhunderts verankert.
Erinnernd an Märchenfiguren sind sie überwiegend blond und blauäugig und absolut unerotisch - Kindfrauen, die den Beschützerinstinkt des Mannes wecken. Ihre Wirkung auf den Mann erfolgt fast ausschließlich mittels ihrer äußeren Erscheinung.

"Doktor van Bergen sah fasziniert auf die Gräfin. Noch nie habe ich so ein schönes Gesicht gesehen, dachte er."[298]
"Das ist sie, dachte er, das ist die Madonna vom Hügel - das lichtumwobene Mädchen." und
"Mein Gott, ist dieses Mädchen schön, dachte er wieder. Hier hat Gott wirklich alle Schönheit verschenkt, die es zu verschenken gibt." und
"Ich bin Doktor Taubert, Komteß Hallenhain, stellte er sich ganz mechanisch vor, er zog die Hand an die Lippen - und konnte doch nur wie fasziniert auf das helle Haar und die blauen Augen starren."[299]

Ihre Ausstrahlung ist völlig unsexuell, es drängen sich vielmehr Assoziationen zum Madonnenbild auf.
Lediglich die "bösen" Frauengestalten, die negativen Gegenspielerinnen der Heldinnen, genießen das Exklusivrecht, Triebhaftigkeit zu enthüllen und aktive Eroberungsversuche zu starten.
"Sie dachte: Der Graf sieht phantastisch aus! Den muß ich erobern! ...Regina sprang ungestüm aus dem Sattel, wobei sie

den Halt verlor und ins Gras fiel. Ein kleiner Schmerz im Knöchel machte sie wütend, doch als er nachließ, überlegte sie blitzschnell. Der Zufall ist mir zu Hilfe gekommen. Ich bleibe liegen, bis der Graf mir behilflich ist...
...Sie schlang die Arme um seinen Hals und flüsterte: Roland, ich hab' dich lieb."[300]

Ein derart "unweibliches" Verhalten erfährt häufig seine Zurechtweisung stante pede durch den verlangend anvisierten Mann, der sich selbstverständlich nicht objektivieren lassen darf.
"Verzeihen Sie mir, Herr Graf. Ich wollte das nicht. Aber mein Verlangen, Sie zu küssen, war stärker als mein Verstand. Bitte, seien Sie mir nicht böse.
Ich glaube, daß ich Ihnen Ihre Unvernunft verzeihen muß. Nicht nur meinetwegen. Doch eine Komteß hat Zurückhaltung zu üben, besonders ist dies bei einem verheirateten Mann angebracht. Wir wollen den Vorfall vergessen und nicht mehr erwähnen."[301]

Die konsequente Typisierung der Figuren korrespondiert mit der schlichten Schwarz-Weiß-Malerei des Handlungsablaufes. Das gute Fräulein X wird geliebt vom guten Herrn Y (Graf, Unternehmer, Professeur, Arzt), gleichzeitig heftig begehrt vom unsoliden Herrn Z - die übliche Dreiecksgeschichte.

Bedroht wird ihr Glück - oder in besonders dramatischen Fällen auch ihr Leben - von einer intrigierenden Figur (weibliche Gegenspielerin, böse Stiefmutter, neidische Verwandte). Zu diesem simplen Zwei-Rechts-/Zwei-Links-Strickmuster addiere man ein wenig Milieu (Adel, Waisenhaus, Tropen o.ä.), je nach Bedarf! Das Resultat ist ein Literaturprodukt der trivialsten Art.

Die Sprache dieser Romane ist entsprechend der Simplizität der Handlungsstereotypen extrem einfallslos, teilweise grammatisch unkorrekt, überaus emotional und von preziöser Naivität.

""Wer hätte gedacht, daß Sie zu allem Überfluß auch noch eine gute Tänzerin sind", schmeichelte Werner Jahnke. "Zu allem Überfluß?" Sie lächelte kokett. "Eine Frau wie Sie ist einfach zu schade, um bei der alten Gräfin zu versauern, Cornelia. Wollen Sie mich heiraten?" ..."Wollen Sie mich heiraten, Cornelia?" "Das meinen Sie doch nicht im Ernst!" "Es ist mein voller Ernst. Ich finde, wir passen wunderbar zusammen." "Sie müssen verrückt sein!" Cornelia sah ihn an, als ob sie wirklich an seinem Verstand zweifelte. "Wir kennen uns doch überhaupt nicht!" "Wir wissen alles voneinander, was sich zu wissen lohnt. Sie sind allein, ich bin allein, und wir sind beide nicht mehr so jung, daß wir viel Zeit zu verschwenden hätten.""[302] und
""Wer bist du?" hatte er einmal wie verwundert gefragt, als könne er selbst nicht begreifen, was ihm widerfuhr. "Bist du eine Hexe, eine Zauberin, die mich umgarnt hat?" Sie hatte die Arme um seinen Hals geschlungen und sich fest an ihn gepreßt. Ihre weichen Lippen hatten sein Gesicht liebkost. "Ich bin nur ein Mädchen, das dich liebt, das nur den einen Wunsch hat, immer bei dir zu sein, dir zu gehören.""[303]

Die Dialoge haben mit der Realität nichts zu tun, sie sind oberflächlicher Austausch von Banalitäten und nichtssagenden Phrasen. Der Wortschatz der Groschenroman-Produzenten stellt sich bewußt auf das Sprachverhalten der Zielgruppe ein. Nusser weist auf die "relativ umfassende Deckungsgleichheit zwischen der Sprache der Groschenhefte und dem Sprachverhalten der sozialen Unterschicht"[304] hin.
Die Annäherung an Sprachrealität und sprachlichen Erwartungshorizont der Leser ist wichtige Voraussetzung für den kommerziellen Erfolg: Der Leser wird nicht gefordert, geschweige denn intellektuell überfordert; er fühlt sich zu Hause, sicher und in seinem Wertsystem bestätigt. (Diese Bestätigung erfährt der Leser ja auch durch die klischeehaften Handlungen!).
Es wäre falsch, den Leserinnen der Frauenromane die Fähigkeit abzusprechen, den illusionären Charakter ihrer Lektüre zu erkennen. Daß diese Produkte literatischen Schwachsinns

massenhaft konsumiert werden, bedeutet Kompensation der harten Wirklichkeit, Flucht vor aktiver Teilnahme an emanzipatorischen Abläufen aus Angst vor Bewußtseinsprozessen und Veränderung des konservativen Rollenverständnisses.
So gesehen haben selbst Schundprodukte, bei deren Konsumtion sich die Erinnerung an die Courths-Mahler glorifiziert und die Marlitt geradezu zu idealisieren ist, ihre soziologische Funktion für die Rezipienten.

Kapitel II

Der Reise- und Abenteuerroman und der abenteuerliche Unterhaltungsroman

Ich setze mich in diesem Kapitel mit dem "klassischen" Reise- und Abenteuerroman, repräsentiert von Karl May, und seinem modernen Nachfolger, dem abenteuerlichen Unterhaltungsroman oder auch unterhaltenden Abenteuerroman unserer Tage, auseinander.

1 Mays Leben und Werk

Der "erfolgreichste Autor der deutschen Literatur nach Hedwig Courths-Mahler ...ist immer noch das literarische Idol der Zwölf- bis Fünfzehnjährigen"[305].
Seine Biographie weist viele Hochs und Tiefs auf. Die Daten:

25. Februar 1842	in Ernsttal (Sachsen) geboren; Vater - Weber
1848-56	Besuch der Rectoratsschule in Ernsttal
1856	Lehrerseminar in Waldenburg "wegen sittlicher Unwürdigkeit für seinen Beruf verwiesen"
1861	Schulamtskandidatenprüfung in Plauen
1861	6 Wochen Gefängnis wegen Diebstahls
1865-68	Gefängnis Diebstahl, Betrug
1870-74	Zuchthaus Fälschung, Amtsanmaßung
1875 ab	Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit
1880	Mitarbeiter beim "Deutschen Hausschatz" (führende katholische Familienzeitschrift)
1880	Heirat mit Emma Pollmer
1882-87	5 Kolportageromane für den Münchmeyer Verlag
1887	Mitarbeiter an der Jugendzeitschrift "Guter Kamerad"
1892	"Gesammelte Reiseerzählungen" erscheinen
1899	16-monatige Orientreise

1903	Ehescheidung; Heirat mit Klara Plöhn
1908	Amerikareise
30. März 1912	Tod in Radebeul bei Dresden[306]

Leben und Werk sind bei Karl May - wie später noch deutlicher wird - eng verknüpft. So entsprechen seinen wichtigsten Lebensabschnitten auch vier Schaffensperioden[307]:

a) Der 1. Schaffensabschnitt - Anfänge bis 1880 -:
Während der Haft im Zuchthaus konzipiert May seine schriftstellerische Tätigkeit und schreibt anschließend Heimaterzählungen und exotische Erzählungen mit deutlich moralisierenden Zügen - derart seine Haftzeit und "kriminelle Vergangenheit" kompensierend.

b) Der 2. Schaffensabschnitt - bis 1886 (Münchmeyer) -:
Privat ist diese Periode gekennzeichnet von der Flucht vor seinen Eheproblemen in die Schriftstellerei und dem Bau einer eigenen Welt (Traumwelt). Aus diesem Abschnitt stammen die Lieferungsromane für den Münchmeyer Verlag.

c) Der 3. Schaffensabschnitt - bis 1899 (Orientreise) -:
May versucht, seine pädagogischen Intentionen[308] in Jugenderzählungen und den Reiseerzählungen zu realisieren. In diesem Schaffens- und Lebensabschnitt verschmelzen für May "Sein und Schein"[309] immer mehr zu einer Einheit. Er erreicht nicht immer eine deutliche Identifikation mit seinen Hauptfiguren, sondern damit auch eine Unmittelbarkeit der Wirkung seiner Erzählungen, so daß er den Höhepunkt seines Ruhmes zu Lebzeiten erreicht.

d) Der 4. Schaffensabschnitt - bis 1912 -:
In dieser Periode entsteht Mays Alterswerk, die sogenannten Symbolromane, zu denen er - veranlaßt durch die einsetzende Hetze und Diffamierung - seine Werke umzudeuten sucht.

May hat sich als "Rückzugsmöglichkeit"[310] von der Realität mit

seiner Schriftstellerei eine Eigenwelt geschaffen, in die er sich völlig zurückzieht, um zu schreiben. "Die existenzielle Betroffenheit und vorbehaltlose Hingabe beim Konzipieren der Erzählungen ist eine Voraussetzung für die Geschlossenheit dieser Phantasiewelt."[311] Die Frage nach der Glaubwürdigkeit seiner Abenteuer für seine Leserschaft stand lange gar nicht zur Debatte. "Die Frage nach der Wahrheit im Werke Karl Mays ist müßig. Was Karl May beschrieb, hat sich in seinem Innern abgespielt."[312] Mays Motive wie Flucht und Verfolgung, Gefangennahme und Befreiung sprechen - wie Klotz annimmt - "primitive Grundfiguren und archetypische Lagen im Unterbewußtsein und Halbbewußten"[313] an, und genau aus diesem Bereich Mays entspringen sie ja auch.

2 Die Figuren

Zur Analyse gelangen Werke aus der 3. Schaffensperiode, den Reiseerzählungen; exemplarisch untersucht werden: "Winnteou I", "Winnetou II" und "Winnetou III" und "Durch die Wüste".[314]

a) Die Westmänner

Bevor Karl May den Leser mit einer Reihe von Westmännern bekannt macht, stellt er erst einmal ein Greenhorn vor: Charly = Karl = der spätere Old Shatterhand.
"Lieber Leser, weißt du, was das Wort Greenhorn bedeutet? - Eine höchst ärgerliche und geringschätzige Bezeichnung für jeden, auf den sie angewandt wird!
'Green' heißt grün und unter 'horn' ist Fühlhorn gemeint. Ein Greenhorn ist demnach ein Mensch, der noch grün, also neu und unerfahren im Land ist und seine Fühlhörner behutsam ausstrecken muß, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, unliebsam anzustoßen. ... - und ein solches Greenhorn war damals auch ich."[315]

Doch glücklicherweise bleibt er es nicht lange, sondern ist

eigentlich schon während der ersten Begegnungen mit den Westmännern dazu prädestiniert, vortrefflichstes Mitglied dieser Gruppe zu werden - dank seiner Qualitäten, auf die später noch einzugehen ist.
Woran nun erkennt der Leser den echten Westmann? May charakterisiert ihn auf der inneren und äußeren Ebene und ordnet ihm entsprechende Qualitäten zu. "Ob jemand als 'Westmann' anzusehen ist oder nicht, wird von Fall zu Fall ausdrücklich mitgeteilt."[316]
Der Westmann ist immer etwas Besonderes. Wichtig zur Identifizierung des Westmannes ist seine Kleidung; denn sie "drückt zunächst jenen Wesensanteil des Menschen aus, den er vor der Welt zur Schau trägt und den er von ihr anerkannt sehen möchte..."[317]

Mit der Verschrobenheit der jeweiligen Persönlichkeit korrespondiert die merkwürdige Zusammenstellung ihrer Kleidungsstücke. Zu den Westmännern, denen der Leser am häufigsten begegnet, gehören Sam Hawkins, Dick Stone und Will Parker.

Sam Hawkins Kleidung und Waffe:
"Dieser Kopf ruhte auf einem Körper, der bis auf die Knie herab unsichtbar blieb und in einem alten, bocksledernen Jagdrock steckte, der augenscheinlich für eine bedeutend stärkere Person angefertigt worden war und dem kleinen Mann das Aussehen eines Kindes gab, das zum Vergnügen einmal in den Schlafrock des Großvaters geschlüpft ist. Aus dieser mehr als unzulänglichen Umhüllung guckten zwei dürre Beine hervor. Sie steckten in ausgefransten Leggins, die so hochbetagt waren, daß sie das Männchen schon vor zwei Jahrzehnten ausgewachsen haben mußte, und gestatteten dabei einen umfassenden Blick auf ein Paar Schaftstiefel, in denen zur Not der Besitzer in voller Person hätte Platz finden können. In der Hand trug dieser berühmte 'Westmann' ein Schießeisen, das ich wohl nur mit der äußersten Vorsicht angefaßt hätte. Es war einem Knüppel ähnlicher als

einem Gewehr."

Dick Stone und Will Parker:
"Dicke Gestalt war unendlich lang und entsetzlich fleischlos und ausgetrocknet. Über seine festen, kernigen Jagdschuhe hatte er ein Paar lederne Gamaschen gestreift. Der Leib steckte in einem enganliegenden Jagdhemd. Um die breiten, eckigen Schultern zog sich eine wollene Decke, deren Fäden offenbar die ausgedehnteste Erlaubnis hatten, in alle Himmelsgegenden auseinanderzulaufen, und auf dem Kopf saß ein Ding, nicht Mütze und auch nicht Hut, dessen nähere Bezeichnung geradezu unmöglich war.
Sein Gefährte war fast ebenso lang wie dürr. Er hatte ein großes, dunkles Tuch turbanartig um den Kopf gewunden und trug eine rote Husarenjacke, die auf eine unerklärliche Weise den Weg in den Wilden Westen gefunden hatte, lange Leinenhosen und darüber Wasserstiefel. In seinem Gürtel steckten zwei Revolver und ein Messer vom besten Kingfieldstahl. Auffallend im Gesicht dieses Mannes war sein breiter Mund. Die beiden Mundwinkel schienen eine bedeutende Zuneigung für die Ohrläppchen zu besitzen und näherten sich ihnen auf die zutraulichste Weise. Dabei zeigten seine Züge den Ausdruck größter Treuherzigkeit. Will Parker war jedenfalls ein Mann, an dem kein Fleisch gefunden werden konnte.
Die Gewehre der beiden schienen ebensowenig zu taugen wie die Liddy sams. Ein jedes hatte Ähnlichkeit mit einem Prügel, der im Wald abgeschnitten wurde, und ein mit den westlichen Verhältnissen Unbekannter hätte es nicht für möglich gehalten, daß aus einem solchen Gewehr ohne größte Lebensgefahr für den Schützen selber ein Schuß abgefeuert werden könnte."[318]

"In Deutschland wären diese Gestalten unmöglich gewesen, ..."[319] doch hier zählt das Äußere nicht, denn das "Kleeblatt" besteht aus kühnen Jägern.

Eine Ausnahme stellen Winnetou und Old Shatterhand dar, die immer wieder als sauberer gekleidet beschrieben werden und

sich schon durch ihr Outfit deutlich von den anderen abheben, ja über sie erheben. Bei diesen beiden signalisiert die Kleidung ihre Überlegenheit. Es wäre jedoch ein Trugschluß anzunehmen, May verführe nach dem Sprichwort: Kleider machen Leute! Im Gegenteil: "May zieht aus dem rohen und vernachlässigten Aussehen seiner Westmänner, über die man in kultivierten Kreisen sicher gelächelt hätte, die bedeutsame Lehre: Kleider machen keine Leute! Bei ihm sind es nur die edlen Herzen, die zu edlen Taten führen."[320]

Und so folgt der Beschreibung von Kleidung und Physiognomie die Darstellung ihrer Qualitäten jeweils auf dem Fuße. May beschreibt auch andere Westmänner, die Old Shatterhand und Winnetou fast ebenbürtig sind, was er mit ihrem eben nicht skurrilen Aussehen signalisiert, so z.B. Old Firehand.

"Er trug ausgefranste, nur bis an die Knie reichende und an beiden Seiten reich bestickte Leggins, deren Säume in den weit heraufgezogenen Aufschlagstiefeln steckten, dazu eine Weste von weichem, weißgegerbten Rehleder, eine kurze hirschlederne Jagdjacke und darüber einen starken Rock von Büffelfell. Um die kräftigen Lenden hatte er einen breiten Ledergürtel geschnallt, worin die kurzen Waffen steckten, und um seinen Hals hing eine lange Kette, aus den Reißzähnen des Grauen Bären gefertigt und daran die Friedenspfeife mit einem kunstvoll aus dem heiligen Ton geschnitzten Kopf."[321]

In den bisher zitierten Personenbeschreibungen werden auch die Waffen erwähnt - Symbole des Westmannes, an denen man ihn erkennt (wie auch an seinem Pferd!). "...der Besitz von Waffen vermittelt allgemein Kraft- und Machtgefühle."[322] Logisch, daß Old Shatterhand gleich zwei hervorragende Gewehre besitzt; den weitreichenden Bärentöter und den 25-schüssigen Henry-Stutzen. Der Bärentöter symbolisiert durch die große Reichweite seinen absoluten Überblick und der Henry-Stutzen seine unerschöpfliche Kraft.[323]
Natürlich sind die Waffen auch Phallussymbole, doch darauf

näher einzugehen überlasse ich Arno Schmidt.[324]
Weiteres Symbol von Kraft und Männlichkeit ist die Behaarung: Bärte und Haartracht. Zwar haben Held und Gegenspieler ähnlich üppige Bärte, "nur ist der Bart des Helden gepflegter, ... Das heißt, daß die elementare Kraft, ...,bei ihm stärker der formenden Kraft des Willens und Verstandes unterworfen ist."[325]

Mays Beschreibung der Haartracht gibt Hinweise auf charakterliche Qualitäten, wie z.B. bei Old Surehand: "Sein langes, braunes, seidenweiches Haar lag wie ein Schleier bis auf den Gürtel herab".[326]
Aufschlußreich ist auch die Haarfarbe: So wird das schwarze Haar immer hervorragenden Persönlichkeiten - Freund oder Feind - zugeordnet. Am deutlichsten ist das im Falle Winnetous. "Die weiße Farbe des Haares deutet immer auf eine Todesbezüglichkeit ihrer Träger hin, ..."[327], zu erkennen am Beispiel Old Wabbels.
Ein weiteres wichtiges Attribut der Figuren sind ihre Nasen (auch hier muß auf die Phallussymbolik verwiesen werden), die entweder sehr groß oder sehr klein, auf jeden Fall aber abnorm sind.
Bei Sam Hawkins "...blickte zwischen einem Wald von verworrenen, schwarzen Barthaaren, eine Nase hervor, daß sie von fast erschreckenden Ausmaßen war,"[328] und das Gesicht beherrscht. Dieses enorme Riechorgan symbolisiert Sams sicheren Instinkt.[329] Kleine Nasen kombiniert mit dicken, glattrasierten Wangen signalisieren dagegen ein kindliches Gemüt (vgl. den dicken Jemmy!)[330] "Über die Nasen der Helden wird nichts Näheres gesagt. Sie sind offenbar im rechten Maß, was auf die Ausgeglichenheit und Geschlossenheit der Triebstruktur hinweist."[331]
Gemeinsame Merkmale aller Westmänner ist, daß sie zu physischen Hochleistungen fähig sind und ihr "Westmanngeschäft" - v.a. Fährtenlesen und Anschleichen - hervorragend beherrschen. Und: "alle Westmänner sind Angehörige der weißen Rasse, oft sogar Deutsche."[332-333]

Wie verhalten sich die Westmänner? Sie alle vertreten "Gesetz

und Ordnung", aber nicht gewaltsam: "Von hundert Aktivitäten der Westmänner sind vier Gewalttaten."[334]

Besonders Old Shatterhand tritt als Wahrer des Gesetzes und der Gerechtigkeit auf. Doch er tötet nicht aus Rache, er bestraft, oder genauer: er läßt bestrafen; denn: "die großen Helden machen sich die Hände nicht schmutzig."[335]

Wenn die Westmänner kämpfen müssen, dann siegen sie auch meist.

Siege und Niederlagen der Westmänner gegenüber Tramps und Indianern

A-Sample	Kämpfe gegen Tramps	Indianer
Siege	95 %	85 %
Niederlagen	5 %	15 %
Summe	100 %	100 %
(Anzahl)	(22)	(20)

336

Und wenn es sich nicht vermeiden läßt, töten sie im Kampf ihre Gegner. Doch der unblutige Sieg ist der bessere, wie May immer wieder an Old Shatterhands Jagdhieb demonstriert.

Kämpfe, Gefangennahmen, Töten

A-Sample	Tramps	Indianer
Personen, gegen die WM gekämpft haben	578	2759
Personen, die von WM getötet wurden	78	59
Personen, die von WM gefangen wurden	257	4465

337

b) Winnetou und Old Shatterhand

Im Band Winnetou I präsentiert Karl May seinen Lesern Winnetou, den Prototyp des edlen Wilden, folgendermaßen: "Der jüngere war genauso gekleidet wie sein Vater,

nur daß sein Anzug zierlicher gefertigt war. Seine Mokassins waren mit Stachelsteinborsten und die Nähte seiner Leggins und des Jagdrocks mit feinen, roten Zierstichen geschmückt. Auch er trug den Medizinbeutel am Hals und das Kalumet dazu. Seine Bewaffnung bestand wie bei seinem Vater aus einem Messer und einem Doppelgewehr. Er trug ebenfalls den Kopf unbedeckt und hatte das Haar zu einem helmartigen Schopf aufgebunden, durchflochten mit einer Klapperschlangenhaut, aber ohne es mit einer Feder zu schmücken. Es war so lang, daß es dann noch reich und schwer auf den Rücken niederfiel. Gewiß hätte ihn manche Dame um diesen herrlichen, blauschimmernden Schmuck beneidet. Sein Gesicht war fast noch edler als das seines Vaters und auch die Farbe ein mattes Hellbraun mit einem leisen Bronzehauch."[338]
Winnetou ist der Inbegriff aller Wildwestfertigkeiten.

Die folgenden Übersichten zählen die Stellen auf, an denen Winnetou beschrieben wird oder sich durch sein Auftreten und Handeln selbst charakterisiert. May schilder ihn vorwiegend mit Adjektiven wie herrlich, strahlend, edel, stolz und wundervoll, die sich in den drei Winnetoubänden ständig wiederholen.

1.

Band	Old Shatterhand spricht von Winnetou	andere sprechen von W.	W. und Old Shatterhand begegnen sich
Winnetou I	S.8f, 157, 163, 165, 193 201f (Schwester) 249, 271 300 (Schwester) 323, 351		S.75 erstes Treffen
Winnetou II	61, 289, 367 420f, 501	295f 311	420, 434 338, 591f
Winnetou III			102ff 252f

2.

Band	Winnetou und Old Shatterhand zusammen
Winnetou I	S. 324 352
Winnetou II	420, 434 558, 591f
Winnetou III	270-75 (Christentum) 294ff (Todesahnung) 303f Tod

Winnetou bringt zwar hervorragende Qualitäten mit, doch bis er als der edle, fast schon christliche Wilde stirbt, durchläuft er eine zielstrebige Entwicklung - dank des Einflusses von Old Shatterhand.
In Winnetou II ist er noch der indianischen Tradition verhafter, "der blutdürstige, heidnische Krieger ist noch stark zu spüren"[339], wie in den Kapiteln 16 und 17 deutlich wird. In Old Firehand gar skalpiert er seinen Todfeind Parranoh, in Winnetou II zur Bestürzung des Freundes Tom Frimetey.[340] Doch je mehr Karl May sein Ich mit dem Idealtyp des Winnetous identifiziert, desto stärker verleiht er ihm edle Züge. Schließlich in Winnetou III, als letzter der Winnetoubände zur Zeit von Mays Mitarbeit an der katholischen Familienzeitschrift "Der Deutsche Hausschatz" geschrieben[341], flechtet er kontinuierlich christliche Elemente ein. Winnetou ist nicht länger Führer seines Stammes, sondern primär Freund Old Shatterhands: "Winnetou ist ein Mann zwischen zwei Welten."[342]

Er weiß um den den sicheren Untergang seiner Rasse und erhält dadurch ein tragisches Flair, das ihn heldisch macht. "Winnetou ist wohl die populärste Gestalt, die Karl May geschaffen hat."[343]

Die Haupteigenschaften des Old Shatterhand sind "...die Menschenliebe, die Güte und Langmut"[344]. Sein Handeln wird bestimmt von den Werten "Christlichkeit, Menschlichkeit und

Nächstenliebe"[345], und diese Werte vermittelt er belehrend seinen Mitreitern und -streitern. Da er zudem der tüchtigste und auch der meisten geliebte aller Westmänner ist, erscheint er natürlich auch als Führer der jeweiligen Gruppen; denn seine Führung bringt den Geführten den Sieg.[346]
Seine Monopolstellung beweist der folgende Auszug aus Oel-Willenborgs Tabelle.

Gruppen von Westmännern und deren Führung innerhalb einzelner Romane

Romantitel	Ordnungszahl der Gruppe innerhalb eines Romanes	Westmänner, die zusammen eine Gruppe bilden	Führer
W I		OS SH DST WP	OS
W II	1.	OS OD	OD*
	2.	OS OF SH DST WP	OS
W III	1.	OS andere	OS
	2.	OS andere	OS

*OD ist Führer nur der Form nach. Indirekt führt auch hier OS.[347]

Old Shatterhand ist das "Ideal-Ich"[348] der anderen Westmänner. Allerdings: "...je nachdem, wie ähnlich sie dem Helden in der Ausprägung der Tugenden sind, desto partnerschaftlicher wird die Führung, desto weiter treten die autoritären Züge zurück."[349]
Es ist falsch anzunehmen, daß May einen Führer-Mythos vertritt, der zu einem Volk-Führer-Verhältnis eskalieren kann - er schildert die positiven Möglichkeiten des autoritären Führungsstil in Abenteuersituationen.
Winnetou und Old Shatterhand schließen Blutsbruderschaft, und so ist der Weg zur Seelenverschmelzung der beiden offen: "Was Old Shatterhand will, das sei auch der Wille Old Shatterhands",[350] heißt es im Kapitel "Blutsbrüder", und Karl May bestätigt diesen Einklang der Seelen als "natürliche Folge unserer innigen gegenseitigen Zuneigung und des liebevollen Eingehens des einen auf die Ansichten und Gepflogenheiten des

anderen".[351]

Diese Zuneigung, ja tiefe Liebe der beiden trägt so deutliche homoerotische Züge, daß sie nicht unerwähnt bleiben dürfen. Es ist müßig, sich von Arno Schmidts sehr engagierten und daher weniger sachlichen Ausführung beeinflussen zu lassen - honni soit qui mal y pense! Die zahlreichen Szenen, in denen Winnetou und Old Shatterhand agieren, sprechen für sich. Der Ton der beiden ist zärtlich und liebevoll: "Scharlih, mein lieber, lieber Bruder! Welche Freude hat dein unverhoffter Anblick Winnetous Herzen bereitet! So freut sich der Morgen, wenn nach der Nacht die Sonne scheint!"[352]
Ihre Begrüßung nach langer Trennung ist jedesmal ausgesprochen herzlich, wobei auffällt, daß die Initiative zu zärtlichen Gesten und Worten von Winnetou ausgeht. Old Shatterhand ist der zurückhaltende Teil, verständlich, wenn man bedenkt, daß er ja für den Leser mit May identisch ist.[353] Doch auch Old Shatterhand zeigt Emotionen: "Es konnte mir nicht Glücklicheres geschehen, als ihn hier zu treffen."[354] Er äußert diese Emotionen allerdings zum Leser und nicht zu den Akteuren in direkter Rede. Die beiden Blutsbrüder gehen auch äußerst rücksichtsvoll miteinander um, eben wie in einer guten, harmonischen Liebesbeziehung jeder danach trachtet, den anderen zu entlasten.[355]

Im Vergleich dazu ist die Beziehung Kara Ben Nemsi/Hadschi Halef Omar weniger emotionsgeladen. Zwar ist Halef Karas ergebener Diener, doch das Wort Liebe taucht in den Orienterzählungen nicht so häufig auf. Dafür erscheint ein anderes Wort: "Mein Diener ist mein Freund!"[356]
Nun lädt auch die Figur des Halef nicht so zur innigen Zuneigung ein wie der Edelste aller Indianer.
"Halef war ein eigentümliches Kerlchen. Er war so klein, daß er mir kaum unter die Arme reichte, und dabei so hager und dünn, ...Dabei verschwand sein Gesichtchen fast völlig

unter einem Turban, der gut einen halben Meter im Durchmesser hatte, und sein einst weißgewesener Burnus war jedenfalls für einen weit größeren Mann gefertigt worden, so daß er ihn ...empornehmen mußte, wie eine Dame ihr Reitkleid."[357]

Halef gehört eher in die Reihe der skurrilen Kerlchen wie Sam Hawkins, der dicke Jemmy u.a. Karl May identifiziert sich denn auch nicht mit ihm, während ja Winnetou ein Teil seines Ichs ist. Dadurch verdoppelt May das Gute, das schon die Figur des Old Shatterhands verkörpert. "Der Leser erhält zwei Ichs, mit dem einen darf er die rote, mit dem anderen die germanische Rasse repräsentieren, mit beiden zusammen die Versöhnung von Rot und Weiß in ihren edelsten Vertretern."[358]

3a) Die Ideologie

"Wenn es richtig ist, daß alles, was lebt, zum Leben berechtigt ist, und wenn sich das ebenso auf die Gesamtheit wie auf das Einzelwesen bezieht, so besitzt der Rote das Recht zum Dasein nicht weniger als der Weiße und darf wohl Anspruch erheben auf die Möglichkeit, sich in sozialer, in stattlicher Beziehung nach seiner Eigenart zu entwickeln."[359] Zwar predigt Mays "ganzes Oeuvre Mitleid, Gesetz und Ordnung"[360], seine Weltanschauung ordnet sich rein dualistisch in Gut und Böse. Beim Kampf ums Dasein siegt letztlich der Gute, der Böse wird bestraft - sei es Santer, sei es Parranoh. Doch auch der Schwächere unterliegt ein sozialer Darwinismus. "Es wird ein grausames Gesetz, daß der Schwächere dem Stärkeren weichen muß."[361] Hinter diesem Gesetz steht die göttliche Ordnung wie hinter dem Sieg der Guten. "Daß May dieses Gesetz in aller Farbigkeit und Zwangsläufigkeit vordemonstrierte, mußte für seine Leser eine Bestätigung ihrer eigenen Ideologie gewesen sein."[362] May wußte, was er seinen christlichen Lesern schuldete. Er verstand sich als Friedensbringer, wenn sich auch die katholische Kirche von seinen Theorien distanzierte (sie setzte "Friede auf Erden" schließlich auf den Index!)[363]. Zwangsläufig muß er den zweiten-

roten - Teil seines Ichs, Winnetou, als Christen sterben lassen, nach der Maxime, daß nur eine "christlich veredelte Seele" Edles verbringen kann.[364] Dieses Christentum - "primitives Moral-Christentum" nennt Bröning es kritsch[365] - ist eine Abart des Pietismus. Zu den Normen und Werten, die aus diesem Christentum resultieren, gehört die Gerechtigkeit. "Gerechtigkeit bedeutet nichts anderes als die Erfüllung der Strafnormen".[366]
Mission der Westmänner mit Old Shatterhand an ihrer Spitze ist diese Gerechtigkeit. Medium dieser Gerechtigkeit ist nur im Extremfall die Gewalt. "Keine Gewalt zu üben, gehört überhaupt zum 'Mythos' dieser Helden." [367] Und wenn Gewalt unumgänglich ist, wird zumindest Abscheu davor ausgesprochen. Oel-Willenborg stellt fest, daß 59 % der Nicht-Sprechhandlungen Handlungen ohne Zusammenhang mit Gewalt sind, nur 11 % sind reine Gewalthandlungen, 30 % sind Handlungen im Zusammenhang mit Gewalthandlungen.[368]

Das Gebot: "Du sollst nicht töten!" wird zwar ständig gepredigt, doch allein Old Shatterhand kann über nötiges und unnötiges Töten entscheiden. An der Spitze der Normen der Westmänner stehen Christlichkeit, Menschlichkeit und Nächstenliebe. Wahrhaftigkeit ist auch eine Norm, kann aber je nach der Situation generös gehandhabt werden. Ihre Beugung nennt der Westmann dann "List", Kriegslist."[369]

Rangfolge der deklarierten Normen

	Amerikaromane		Orientromane	
	%	Rang	%	Rang
Achtung vor dem Leben	35	1	21	1
Strafnormen	18	2	21	3
Menschlichkeit, Christlichkeit, Nächstenliebe	14	3	20	2
Wahrhaftigkeit	12	4	10	5
Selbstdisziplin	7	5b	3	8
Brüderlichkeit	6	6	10	5
Vorurteilslosigkeit	5	7	5	7
Gehorsam	2	8	10	5
Armut	1	9	1	10
Keuschheit	-	10	2	9
Summe	100		100	
(Anzahl)	(243)		(95)	

370

Wie bereits erwähnt, sind fast alle Westmänner Deutsche, und nicht zufällig ist die Hauptfigur der Romane ein Deutscher. Das Deutschtum wird nicht nur als Identifizierung der Nationalität herausgestellt, sonder häufig zur Kennzeichnung einer besonderen Spezies Mensch, zu deren Symbolen Bier und Gasthöfe ebenso gehören wie Beten und Liedersingen.

Da statt der Namen Old Shatterhand oder Kara Ben Nemsi häufig die Bezeichnung "der Deutsche" verwendet wird, assoziiert der Leser auch das Konglomerat positiver Eigenschaften und Fähigkeiten.[371] Doch ist dieses Deutschtum kein Chauvinismus, sondern seine Tugenden entspringen der christlichen Gesinnung. Westmann deutscher Abstammung ist konsequenterweise "ein frommer Mensch".[372]

b) Karl May: Intentionen/Deutung

In der Epoche von der Reichsgründung bis zum Zusammenbruch des Dritten Reiches war der einzelne in eine strenge soziale

Hierarchie eingeordnet. Er war dem Verhaltensmuster 'Übergeordnet-Untergeordnet' unterworfen und wandte dieses Muster auf alle Bereiche seines Lebens an. Entsprechend hierarchisch aufgebaut sind auch die Konstellationen der Mayschen Figuren, jeder hat seinen fixierten Platz, ein Platzwechsel ist nicht möglich. "Auf der Stufenleiter der Moralität findet ein jeder seinen Platz."[373]
Der Leser trifft in der Fiktion des Romans das ihm vertraute Verhaltensmuster 'Übergeordnet-Untergeordnet' wie auch die Realisierung der "öffentlichen Tugenden" der Kaiserzeit und der Weimarer Republik, allen voran Nächstenliebe, Christlichkeit, Menschlichkeit. Diese Tugenden ziehen sich stereotyp durch Mays Romane.

Mays moralische Botschaft erklärt sich aus seinem Sendungsbewußtsein. Es entstand, als er im Anschluß an seine Haftzeit lernte, sein persönliches psychologisches Problem (das Schuldgefühl, das mangelnde Selbstwertgefühl) zu kompensieren, "indem er sich blindlings mit dem Guten und Edlen zu identifizieren suchte"[374].
Er fand die einfache Formel zur Spaltung seines Ichs: "Gut = Karl May und Böse = abgespaltenes Ich"[375] und begann, das Gute im Schreiben zu realisieren. Die Gespaltenheit seines Ichs in Gut und Böse übertrug er auf die Menschheit. Somit war sein Schicksal ein allgemeingültiges und seine Aufgabe eine aufklärerisch-pädagogische.[376]
"Karl Mays Erziehungsziel ist die Ausgerichtetheit des Menschen auf das Hohe, das Edle ..."[377] Diesem Ziel liegen einerseits seine Weltveränderungswünsche (Einflußnahme durch Schriftstellerei), andererseits die pädagogischen Intentionen zugrunde, die wohl in der Lehrer-Seminarzeit entstanden.[378]
Der Edelmensch, den May in seine Figuren kreiert, ist gleichzeitig "Ersatzmensch", der es ihm ermöglicht, die häßliche Realität eines über weite Strecken erfolglosen Lebens zu verlassen und in der "Wunschwelt seiner Abenteuerromane"[379]

die vermißte Achtung und Liebe zu finden. Die homoerotischen Züge im Verhältnis Old Shatterhand-Winnetou müssen also nicht nur als latente Homosexualität gedeutet werden, sondern spiegeln auch deutlich die Liebe zum eigenen besseren - edleren! - Ich wider.
Den May-Leser wird der psychologische Background des Autors wohl weniger interessieren. May bietet ihm die Möglichkeit, sich mit seinen Helden zu identifizieren. Er trifft mit Stil und Inhalt seiner Werke den Geschmack weiter Bevölkerungsschichten, was die Millionenauflagen auch heute noch beweisen. Mosse weist daraufhin, daß der Tenor dieser Werke viel über Wünsche und Hoffnungen der zeitgenössischen Druchschnittsbevölkerung verrät.[380]
May findet im Leser immer wieder Altbekanntes, Vertrautes - das bedeutet Sicherheit - heile Welt!

Zum Autor des späten 19. Jahrhunderts setze ich bewußt einen Kontrapunkt, indem ich Autoren des 20. Jahrhunderts vorstelle. Diese Abenteuerromanautoren verkörpern das Phänomen "Bestsellerautor". Sie bearbeiten Themen, die vordergründig aktuell sind. Ihre Handlungen spielen in diesem Jahrhundert, überwiegend sogar in unseren Tagen. Ihre Schauplätze wählen sie aus dem bunten Kaleidoskop unserer weltoffenen, komplexen Zeit. Also müßten diese Autoren der Realität des heutigen Lesers näher stehen als die Marlitt, die Courths-Mahler und May, denen Mosse Provinzialität bescheinigt.[382] Sind diese Trivialromane realistischer? Welche Werte vertreten sie? Welche Motive bearbeiten sie?
Auf diesen Fragen wird die komparative Betrachtung zeitgenössischer Trivialromane basieren.

4 Der Abenteuerroman à la Simmel

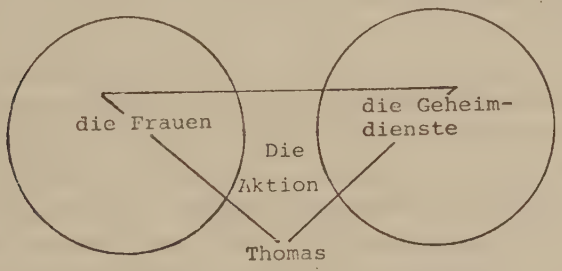
Der Büchermarkt unserer Tage wird von Simmel-Romanen nahezu beherrscht. Böse Zungen behaupten, wer einen Simmel kenne, kenne alle! (vgl. das amerikanische Pendant Harold Robbins!)

Tatsächlich weisen Johannes Mario Simmels Figuren stereotype Charakteristika und Qualitäten auf. Und tatsächlich variiert er altbekannte Motive wie Liebe, Leid und Abenteuer. Eine Analyse seines Romans "Es muß nicht immer Kaviar sein" (1960) soll exemplarisch die vorgenannten Thesen belegen.

a) Thomas Lieven zwischen Frauen und Geheimagenten

Eigentlich stellt dieser Titel schon eine Schlüsselaussage zur Handlung des Romans dar. Die Hauptperson Thomas Lieven, deren abenteuerliches Leben - genauer gesagt: etwa 20 Jahre davon - Simmel erzählt, kämpft nach einem stereotypen Muster:

1. Thomas Lieven gerät in den Einflußbereich eines Geheimdienstes (da dieser Roman Internationalität postuliert, erscheinen alle gängigen Geheimdienste auf dem Schauplatz);
2. er wird zur Mitarbeit gezwungen;
3. bei der Durchführung eines Auftrages begegnet ihm eine Frau;
4. er schließt seinen Auftrag glücklich und siegreich ab;
5. er verliert die jeweilige Geliebte (Ausnahme Helen - die letzte aus dem großen Kreis schöner Frauen).



Originell an dieser Handlungsstruktur ist nur die Integrierung von Kochrezepten, die Simmel geschickt in die Episoden einbaut. Ansonsten entwirft Simmel dem Leser

eine Welt, in der Gute gegen Böse kämpfen und diese natürlich im Endeffekt besiegen - Happy-End. Im Unterschied zum Abenteuer- und Reiseroman Karl Mays spielt dieser Kampf an Orten, die dem Leser - wenn auch nur aus den Massenmedien - bekannt sind. Wie Karl May schafft Simmel Heldenfiguren, mit denen der Leser sich identifizieren kann.

b) Die Figuren

Der Held des vorliegenden Romans ist eine Idealfigur, typisiert wie die Helden der Marlitt und der Courths-Mahler: "Was für ein Mann!"[383]
"Thomas Lieven war ein außerordentlich guterhaltener Endvierziger. Schlank, groß und braungebrannt, besaß er kluge, leicht melancholische Augen und einen sensiblen Mund im schmalen Gesicht. Das schwarze Haar war kurzgeschnitten, graumeliert an den Schläfen."[384]
"Ich mußte nicht lange warten. Die Tür öffnete sich. Ein Mann stand in ihrem Rahmen. Etwa fünfzig Jahre alt. Schlank, groß, schmales Gesicht, kluge Augen, hohe Stirn, angegraute Schläfen. Edle griechische Nase. Kleiner Schnurrbart. Was die Damen so lieben ..."[385]
So einen Traummann lieben die Frauen, d.h. die Leserinnen! Und welcher Leser möchte nicht auch so aussehen und auf Frauen wirken wie Lieven.

"Übrigens unterscheidet Simmel genau zwischen Leser und Leserin: schöne und charmante Leserin, kluger und geistreicher Leser!"[386]
Diese Anrede läßt tief blicken! Es braucht nicht viel psychologisches Einfühlvermögen, um daraus auf Simmels Rollenverständnis zu schließen: hier der kluge, souverän handelnde Mann, da die schöne, attraktive, leidenschaftliche Frau. Die Frau ist bei Simmel letztlich Sexualobjekt und Prestigesymbol. Selbst wenn sie Mitkämpferin des Helden ist, erlangt sie keine Partnerschaft, sondern der Held beweist ihr spätestens

im Bett, wer der Überlegene ist.
Sehen wir uns die Frauen um den Helden an:
Hélène de Couville: "... eine schlanke, elegante Frau von etwa 28 Jahren. In weichen Wellen fiel ihr kastanienbraunes Haar bis fast auf die Schultern. Hellrosa glänzte der große Mund. Schräggeschnitten waren die braunen Augen, hochgestellt die Backenknochen. Lange seidige Wimpern besaß die Dame, samtweiche, goldgetönte Haut."[387]
Mimi Chamberg: "...ein schönes Mädchen mit glänzendem schwarzen Haar und lustigen Puppenaugen in dem ovalen Gesicht."[388]
Mabel Hastings: "Sie besaß die Formen einer Rennjacht, schräge Augen, hohe Backenknochen, goldbraunen Teint und wundervolles, kastanienbraunes Haar, das ihr in einer weichen Welle in die schöne Stirn fiel. Sie wirkte kühl und scheu. Wie ein Rehlein..."[389]
Estrella Rodrigues: Sie war sehr bleich und sehr schön, vielleicht dreißig Jahre alt. Das schwarze Haar trug sie in der Mitte gescheitelt, es lag am Kopf an wie eine Kappe. Die Dame besaß einen aufreizend gewölbten Mund und leuchtende schwarze Augen. Sie sah beherrscht und aristokratisch aus."[390]
Chantal Tessier: "Sie trug einen roten Ledermantel, rote Schuhe und eine rote Kappe, unter der schwarzblaues Haar hervorquoll. Der Mund der jungen Frau war groß und rot, die Augen waren groß und schwarz. Die Haut des Gesichts war sehr weiß."[391]
Yvonne Dechamps: "Eine hübsche junge Frau war das. Blondes Haar, streng nach hinten genommen. Hohe Backenknochen, schräge Augen. Schöner Mund."[392]

Aus diesen Beschreibungen kristallisieren sich drei Grundtypen heraus: das Reh, der Tiger, die Dame.
Gemeinsam ist allen Frauen dieser Kategorien ihre Fähigkeit zur sexuellen Leidenschaft. Und natürlich ist es der Held, der diese Leidenschaft zu wecken und zu leiten versteht!

Getreu dem Prinzip, daß Gutes und Schönes noch idealer wirkt, wenn man es mit Schlechtem und Häßlichem konfrontiert, sind die männlichen Gegenspieler zu Lieven keine Traummänner. Entweder sind sie brutale Schlächtertypen[393] oder magenkranke, blasse verbitterte Schreibtischagenten.[394]

Simmel schildert auch sie nicht als Individuen, sondern als identische Typen: "Im Grunde waren sich alle diese Leute unendlich ähnlich."[395]

c) Johannes Mario Simmel

Johannes Mario Simmel gehört zu den erfolgreichsten Schriftstellern der BRD. Die Gesamtauflage seiner Romane liegt bei etwa acht Millionen.[396] Dennoch ist er im Bereich der Literaturwissenschaft ein Stiefkind, es gibt keine Monographie über ihn und wenig Einzeluntersuchungen. Dafür existiert aber ein Fan-Club in Düsseldorf - einziger in der BRD für einen lebenden Autor![397]
Die Popularität seiner Bücher und der Verfilmungen legt die Frage nach seiner Botschaft nahe. Er selbst betont immer wieder die Ehrlichkeit und Wirklichkeitsnähe seiner Romane, im Falle des vorliegenden Romans weist er gar auf die Authenzität hin. Aufschlußreich für sein Werk und sein Verhältnis zur Wahrheit ist sicher, daß er jahrelang als Journalist tätig war, u.a. für die Illustrierte "Quick". Er hatte also reichlich Gelegenheit, die Wünsche und Bedürfnisse eines Massenpublikums kennenzulernen.[398]
Simmel befriedigt in seinen Romanen das Bedürfnis des Lesers nach der großen weiten Welt, er offeriert den Blick hinter die Kulisse - wie die Regenbogenpresse! Er erhebt den Anspruch, aufzuklären über Macht- und Geldverhältnisse und auch das Schicksal kleiner Leute (Alle Menschen werden Brüder/Lieb Vaterland magst ruhig sein) ins Zentrum seiner Romane zu stellen. Das Schicksal hat für kleine Leute eine Lehre parat: sich ins Unvermeidliche zu schicken. "Die literarische Erscheinungsform solcher Wahrheit ...ist der moralische Kitsch für die 'kleinen Leute'."[399]

Seine Erzähltechnik - am Beispiel des Romans "Es muß nicht immer Kaviar sein" klang es bereits an - ist immer gleich. Es folgt praktisch ein Höhepunkt dem anderen. Simmel erreicht eine kontinuierliche Spannung, indem er häufig eine Vielzahl verschiedener Handlungen nebeneinander laufen läßt und "den Abbruch der einen Handlungslinie auf einem Höhepunkt und Fortführung einer anderen"[400] methodisch durchzieht. Diese Methode benutzen auch Karl May und unzählige andere Trivialautoren (vgl. als Musterbeispiel Jerry Cotton!).

Wenn Simmel diese Welt beschreibt, so immer unter dem Blickwinkel einer Trennung: auf der einen Seite der ohnmächtige Einzelne, auf der anderen Seite eine unabhängig von ihm sinnlos sich abwickelnde Reihe von historisch-gesellschaftlichen Ereignissen"[401] (Thomas Lieven). Er spricht die Existenzangst eines kleinbürgerlichen Bewußtseins an und teilt dem Leser mit, daß er ihm recht gibt in der Resignation vor politischem Geschehen und sozialen Gegebenheiten; Veränderung ist dem kleinen Mann unmöglich. In diesem Punkt geht Simmel mit Ganghofer und der Marlitt u.a. konform. Allein ein bürgerliches Glück im Privatleben ist möglich, und diesem streben die Helden in Simmels Romanen denn auch zu. Dieses Glück bedeutet einen sicheren Hort vor dem schicksalhaften Eingriff unberechenbarer Mächte.[402] Damit trifft Simmel die Weltanschauung des Durchschnittbürgers. Und darin liegt gleichzeitig die Gefahr derartiger Romane: Sie fördern das antiquierte Biedermeiergefühl der legitimen Ohnmacht vor der Politik und der daraus folgenden Passivität im politischen Leben. Autoren wie Simmel reden der Entpolitisierung das Wort und proklamieren die Familie als heile Gegenwelt.[403]

5 Motive und Werte

Auf Simmels literarischem Niveau befinden sich zwei weitere Erfolgsautoren: Heinz G. Konsalik (Der Arzt von Stalingrad)

und Willi Heinrich (Gottes zweite Garnitur). Fast alle Aussagen, die über die Inhalte und Werte der Simmel-Romane getroffen werden, sind gleichermaßen auf diese Autoren zu beziehen. Auch ihre Romane variieren große Themen wie Liebe, Abenteuer u.v. Krieg (d.i. der zweite Weltkrieg). Ich erspare mir eine textimmanent orientierte Analyse dieser Werke, um der Gefahr ständiger Wiederholung zu entgehen, denn: "Bezeichnend für die neueste Entwicklung der Unterhaltungsliteratur ist die Tatsache, daß der Autor als Individualität immer weniger zu fassen ist".[404]

Stattdessen interessiert mich die Funktion, die der moderne Abenteurroman für sein Publikum erfüllt. Stand im Mittelpunkt des vorhergehenden Kapitels der weibliche Rezipient, so verdient nun der männliche Leser besonderes Augenmerk.

a) Der unterhaltende Abenteuerroman und sein männlicher Leser

Der unterhaltende Abenteurroman des 20. Jahrhunderts hat auf den ersten Blick wenig mit seinem frühesten Vorläufer, der mittelalterlichen aventiure, gemein. Die mittelalterliche Dichtung war als Ritterdichtung standesbezogene Literatur, der Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts, wie ihn Karl May repräsentiert, war eng mit den Idealen und moralischen sowie sozialen Werten seiner Zeit verbunden.
In unserem konsum- und leistungsorientierten Zeitalter stehen jedoch die ursprünglichen Abenteuer nicht mehr auf der Tagesordnung, wie Kampf, Eroberung usw. Der Hintergrund, vor dem heute Abenteuer passieren, hat sich entsprechend verändert: Der Dschungel unserer Tage ist der des Asphalts, der Konquistador unserer Zeit ist Konzernchef oder Manager.

Und doch - trotz aller Differenzen - gibt es eine Gemeinsamkeit: Alle Abenteuerromane sind systemtreu und damit systemstützend. Und da unsere Welt trotz Emma und Genossinnen immer noch eine Männerwelt ist, gebührt der Werteskala männlicher Autoren Aufmerksamkeit.

Die Arbeitssituation des Durchschnittsmannes aus der Unterschicht ist gekennzeichnet durch Monotonie im Arbeitsablauf und durch mangelnde Entscheidungsfreiheit. "Die Beziehungen zu den Vorgesetzten sind autoritär strukturiert."[405] Die autoritäre Hierarchie, die er am Arbeitsplatz zu erdulden gelernt hat, versucht er in der Familie fortzuführen, legitimiert durch seine Schlüsselposition als Ernährer der Familie, aus der er die Abhängigkeit, sprich Unterwerfung, der Seinen abzuleiten sucht.[406] Aus dieser Lebenssituation bezieht der Durchschnittsmann sein Rollenverhalten, das geprägt ist von Männlichkeitsbetonung und Aggressivität.

Die Rolle des Mittelschichtmannes ist im Prinzip ähnlich, doch sind bei ihm familiärer Autoritätszwang und berufliche Monotonie nicht ganz so extrem.

b) Innere und äußere Qualitäten der Helden

Gehen wir davon aus, daß beide die Leserschaft des unterhaltenden Abenteuerromans stellen, so erklärt sich z.B. das Männlichkeitsideal, dem alle Bestsellerautoren in der Darstellung innerer sowie äußerer Qualitäten huldigen.

Selbst wenn einmal ein durchschnittlich aussehender Mann beschrieben wird, so dient eine solche Darstellung nur als kontrastive Akzentuierung seiner Erfolge bei Frauen und damit zur Betonung seiner Potenz.

"Er war zwar eine beachtliche Erscheinung, aber er kam mit hängenden Schultern und baumelnden Armen einher. Er wirkte eher übergroß als groß, eher hager als mager, eher knochig als drahtig. Auch seine Nase wirkte eher übergroß als groß, sein Mund eher breiter als breit. Beim Lesen trug er eine altmodisch aussehende Brille. Sein Haar lichtete sich schon in den Ecken, er kämmte sich nicht öfter als zweimal am Tag, er war nicht eitel, nicht überheblich, er war nur selbstbewußt. Seine Füße waren

übergroß wie seine Hände, seiner Garderobe fehlte die persönliche Note; er war immer ordentlich, jedoch nie sorgfältig gekleidet, er ging mit der Mode, aber eher einen Schritt hinter als neben ihr, und seine Badehosen sahen nicht viel anders aus als die seines Vaters vor vielen Jahren: etwas zu breit und etwas zu lang. An Archibald war eben alles etwas zu breit und etwas zu lang, etwas übergroß und überdimensioniert, und trotzdem - oder gerade deshalb - beeindruckte er seine Umgebung. Er war kein Mann, an dem man vorbeischaute; wenn er sich mit Frauen unterhielt, wurden sie bald neugierig auf ihn.[407]

Vordergründig ist eine derartig realistisch wirkende Beschreibung zu begrüßen, da sie dem Normalmann, der nicht aussieht wie 'superman', die Chance gibt, sich mit diesem Helden auch äußerlich zu identifizieren. Doch was, wenn seine Erfolge zu wünschen lassen? Wie steht es dann mit seinem Selbstbild?
Auf jeden Fall sind solche pseudo-realen Helden nicht typisch, es überwiegen idealisierte Männergestalten. Ihre Gegenspieler sind immer sexuell unattraktiv und unmännlich. ("Obwohl er vier Jahre jünger war als Rudolf, bekam er bereits eine Glatze."[408]). Die Helden zeichnen sich durch unfehlbare sexuelle Potenz aus, wirken jugendlich und sportlich (Jaguarfahrer[409]). Sie sind die Personifizierung der Werte, die unsere auf Jugend, Sex und Konsum fixierte Wohlstandsgesellschaft postuliert.

c) Aktualität und Sex

Das Muster, nach dem die meisten Romane entstehen, ist einfach:
Ein aktualitätsbezogenes Thema (Rassenvorurteile, Waffenhandel, Energieprobleme), das dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt ist, wird zum Background, vor dem eine Reihe von Personen um einen - meist maskulinen Helden - agieren.

Diese Personen teilen sich in gute und böse, wie gehabt. Das soziale Anliegen ist sekundär gegenüber der Darstellung der altbekannten Themen Liebe, Leidenschaft und Abenteuer.

Autoren wie Heinrich schieben erst einmal ein aktuell-soziales Motiv in den Vordergrund und schwelgen dann in der Ausmalung erotischer Szenen:
"Gottes zweite Garnitur" (Liebe zwischen Schwarz und Weiß. 1962 noch ein hochbrisantes Thema), "Maiglöckchen oder ähnlich" (Lesbische Liebe - aus der Feder eines maskulinen Autoren stellenweise eher grotesk anmutend), "Geometrie einer Ehe" (Seitensprünge kreuz und quer!).
Verglichen mit seinen amerikanischen Kollegen Robbins und Hailey ist es allerdings relativ hausbackener Sex, den er beschreibt. In Haileys jünstem Opus (aktueller Background: Energiekrise) sind die als außergewöhnlich attraktiv beschriebenen Sexualpartner des Protagonisten eine Querschnittsgelähmte, eine Sechzigjährige, eine Negerin und seine eigene Ehefrau, als er von ihrer Melanom-Erkrankung erfährt.
Die krampfhafte Suche nach neuen sexuellen Reizen pervertiert in diesem Roman.

d) Deutschtum

Die Idealisierung der Sexualität, die Glorifizierung von "male chauvinist pigs" ist jedoch längst nicht so gefährlich wie die Verherrlichung von Krieg und Gewalt, von Deutschtum und Rassenwahn - von Konsalik nicht nur in den fünfziger Jahren perfekt demonstriert:
"Deutschland. Seit fünfzehn Jahren hörte ich diesen Namen wieder. Es ist ein merkwürdiger Klang ...Deutschland! Ein wenig hart für das Ohr, dem er unbekannt ist ...knapp, befehlend, wie auf einem Kasernenhof. Deutschland! Und doch schwingt in diesem Namen der Klang der Sehnsucht.[410]

Ich verzichte in diesem Zusammenhang bewußt auf die Zitierung von Konsalikstellen, die sich mit der diskriminierenden Beschreibung russischer "Untermenschen" beschäftigen. Solche Darstellungen verbunden mit der Idealisierung deutschen Landsertums beinhalten eine unterschwellige Kriegshetze

(vgl. "Der Arzt von Stalingrad" und "Strafbataillon 999").

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die untersuchten Romane von Konsalik und Heinrich Männlichkeit im Sinne von Stärke, Potenz, beruflichem sowie privatem Erfolg idealisieren. Sie erfüllen außerdem das Bedürfnis ihrer Leser nach Aktualität, nach oberflächlich sozialem und politischem Engagement und konservieren überkommene Rollenauffassungen (Mann - Frau/Vorgesetzter - Untergebener/Herrenmensch - Untermensch). Die Romane bestätigen dem durchschnittlich gebildeten und relativ konservativen Leser, daß sein pauschalisiertes Weltbild stimmt.

6 Randbemerkungen zum Groschenkriminalroman

Da ich in meiner Arbeit das Genre Kriminalroman völlig außer acht lasse, nutze ich unter der Überschrift Abenteuerroman die Gelegenheit zu einigen generellen Bemerkungen zu den Groschenromanen dieser Gattung. Der Kriminalroman ist immerhin eine Domäne des männlichen Lesers, wie z.B. auch der Science-Fiction-Roman.

a) Der Kriminalroman

Innerhalb der Konsumliteratur nimmt der Kriminalroman insofern eine Sonderstellung ein, als selbst konservativ wertende Literaturwissenschaftler ihm aufgrund seiner Entspannungsfunktion eine literarische Existenzberechtigung zugestehen.

Seine Leserschaft rekrutiert sich aus sämtlichen Sozialebenen - im Gegensatz zum Frauenroman oder Heimatroman - und ist nicht abhängig von bestimmten Bildungsstufen.
Der Detektivroman - Hauptgestaltungsform innerhalb des Genres Kriminalroman - geht eigentlich auf Edgar Allan Poe (1809-1849) zurück, folgt aber im wesentlichen der Tradition des Meisterdetektivs Sherlock Holmes, dessen Figur durch Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) unsterblich wurde.[411] Alle Detektivromane stimmen im wesentlichen überein:

Personen:
ein idealisierter Meisterdetektiv,
eine weniger perfekte zweite Hauptperson mit
liebenswürdigen Schwächen,
ein Superverbrecher oder eine Verbrecherorganisation,
zahlreiche "kleine Fische",

Handlung:
überwiegend chronologisch, Beginn → Verbrechen,

Inhalt des Romans:
meistens die Rekonstruktion des Verbrechens,
das Sammeln von Indizien,
die Überführung des Verbrechers.

Die anspruchsvollen Romane demonstrieren analytische Geistesleistungen der Hauptfiguren (vgl. Agatha Christies Hercule Poirot, dessen "kleine graue Zellen" geradezu sprichwörtlich wurden!)[412]. Bewundernswerte Qualitäten der Helden sind weniger seine Muskelkraft und Schönheit als seine Geistesgegenwart, Bildung und sein Intellekt.

b) Jerry Cotton - ein Kurzbeitrag

In den Kreisen eines Jerry Cotton geht es härter und direkter zu: Im Zentrum des Wertsystems der Romane steht nicht der Intellekt der Detektive, sondern ihre Stärke, ihre Überlegenheit. Intelligentes Verbrechen interessiert weniger, entscheidend ist 'action'.
Ein Kennzeichen des Schunds, die Sensation als Selbstzweck, ist überdeutlich ausgeprägt. In fünf von acht untersuchten Romanen findet ein Mord auf den ersten zwei Seiten statt, in einem "erst" auf Seite 9. Die beiden anderen beginnen mit dem Bekanntwerden einer Entführung.[413]
Die Kumulation der Spannung hält den Leser davon ab, dem Stil, der Sprache o.ä., ihm wohl sowieso unwichtigen Details,

nähere Aufmerksamkeit zu schenken.
Die Verbrecher sind unpersönliche Objekte der Gerechtigkeit (FBI), die von Cotton und seinem "Dr. Watson" namens Phil Decker repräsentiert wird: "Wir sammelten sie ein."[414] Sie sind häufig Ausländer (Sizilianer[415]) oder brutale 'underdogs', die Slang sprechen ("Flöhe raus, Buddy, oder wir schmeißen deinen Kadaver in den nächsten Gully."[417]).

Überhaupt ist die Sprache der Jerry-Cotton-Romane zeitgemäß, d.h., es herrscht lässig umgangssprachliches Vokabular mit einfallsloser Diktion vor.
Die Kulisse, d.i. der Großstadtdschungel, signalisiert Zeitbezogenheit - allerdings primär eine amerikanische Aktualität. Die Romane sind darüberhinaus jugendfrei, da die Helden völlig sexuell-desinteressiert sind. Sie konservieren das Wertsystem der weißen Mittelklasse, ein unreflektiertes Law-and-Order-System - im Endeffekt also "heile Welt".

c) Butler Parker

Im Zauberkreis-Verlag erscheint die Heftserie Butler Parker von Günter Dönges, die übrigens bereits als Serie im Intermezzo-Programm des deutschen Fernsehen lief. In der Figur des Butler Parker werden die üblichen Krimi-Klischees ironisiert. Er besiegt seine Gegner in der Regel auf unblutige Weise mit zahlreichen Tricks.
"Die Faust des trainierten Gängsters traf genau ihr Ziel und ...verformte sich dann leicht. Gleichzeitig stöhnte der falsche Mr. Catson auf. Er stierte auf seine Faust, deren Finger er nicht öffnen konnte. Er hatte noch jetzt das Gefühl, gegen eine Betonwand geschlagen zu haben.
"Eine Stahlblechplatte unter meiner Weste", erläuterte der Butler. "Wollen Sie sich bitte daran erinnern, daß ich Sie warnte. Kommen Sie, man sollte sich die Hand näher ansehen!""[418]

"Parker hielt seinen Universal-Regenschirm so, daß die Spitze von seinen Schuhen gestützt wurde. Diese Spitze zeigte auf den Türspalt, der jetzt zu sehen war. Die Wachen öffneten nur sehr vorsichtig. Doch nicht vorsichtig genug.

Parker drückte auf einen am Schirmstock versteckt angebrachten Knopf. Die Wirkung war frappierend. Ein bunt gefiederter Pfeil jagte durch den hohlen Schirmstock, der als eine Art Blasrohr diente. Die Spitze dieses stricknadellangen Pfeils bohrte sich mit Vehemenz in den Handrücken des Mannes, der im Türspalt zu sehen war."[419]
"Er hatte die erklärte Absicht, dem Butler einen Hieb auf den Magen zu versetzen und führte sie auch teilweise aus. Es war allerdings sein Pech, daß seine nackte, ungeschützte Faust ausgerechnet auf dem Bambusgriff von Parkers Regenschirm landete. Da dieser Bambusgriff mit Blei ausgegossen war, wurde die zuschlagende Faust erheblich geprellt und verformt."[420]

Der Verfasser erzielt komische Effekte durch den Kontrast zwischen gestelzter, ja unterwürfiger Dienersprache und aktivem Verhalten.

"Ich bin untröstlich", sagte Josuah Parker, bevor er den Mann behandelte, der sich die Hand massierte. Nach dieser Versicherung des Mitgefühls zog Parker seine schwarze Melone und setzte die Wölbung auf die Stirn des Mannes.
Diese Wölbung war innen mit Stahlblech gefüttert. Die Berührung fiel dementsprechend aus. Der Begrüßte gurgelte diskret, verdrehte die Augen und fiel um wie ein gefällter Baum."[421]

Eine Kumulation des Klischees Meisterdetektiv und Gehilfe findet in der Konstellation der Hauptfiguren statt.
Parkers Chefin, eigentlich aber Detektivkollegin, ist Lady Agatha Simpson.
"Sie war eine hochgewachsene, majestätisch wirkende Dame, die seit Jahren beschlossen hatte, nicht älter als sechzig zu sein. Lady Agatha Simpson, mit dem englischen Blut- und Geldadel verschwistert und verschwägert, bestach durch ihre unorthodoxe Art und ihr Draufgängertum. Darüber hinaus

betätigte sie sich als leidenschaftliche Amateurdetektivin, die grundsätzlich keiner Gefahr aus dem Weg ging."[422]

Sie ist die perfekte Persiflage des englischen Landadels, der Gestalt der Miss Marple verwandt.
"Sie war groß, stattlich und von junonischer Fülle. Sie trug ein derbes Tropenkostüm, das - was die Weite betraf - an zwei alte, ausgediente Jutesäcke erinnerte. Auf ihrem Kopf befand sich ein Hut, der eine aparte Kreuzung aus einem Südwester und einem Napfkuchen darstellte. Die resolute Dame, die das sechzigste Lebensjahr bereits überschritten hatte, musterte ihren perlenbestickten Pompadour, dessen Halteschlaufen in ihrer Hand lagen."[422]

Auch sie verfügt über unübliche Waffen:
"Der Pompadur an Myladys Handgelenk pendelte noch leicht, ein sicheres Zeichen dafür, daß sie den darin befindlichen 'Glücksbringer' eingesetzt hatte. Dabei handelte es sich um echtes Pferdehufeisen, das nur oberflächlich mit dünnem Schaumstoff umwickelt war, um ernsthafte Verletzungen zu vermeiden."[423]

Diesem unorthodox agierenden Detektivpaar ist einerseits Parkers früherer Chef, der Anwalt Mike Rander, zugeordnet, andererseits als weibliches Element die Sekretärin der Lady Kathy.
"Mike Rander, seines Zeichens Anwalt, war selbstverständlich nicht der ein wenig hochnäsig wirkende Brite, den er Leutnant Cordoba gegenüber gespielt hatte. Genau das Gegenteil war der Fall! Er zeichnete sich durch einen lakonischen Humor aus und war von einer phlegmatischen Lässigkeit. Vor Jahren hatte Josuah Parker in seinen Diensten gestanden, und gemeinsam hatten sie zahllose Kriminalfälle gelöst. DAnn war es zu einer freundschaftlichen Trennung gekommen. Mike Rander war in die Staaten gegangen, um dort als juristischer Berater englischer Firmen tätig zu werden.

Vor einiger Zeit hatte es ihn jedoch zurück auf die Insel gezogen, und er war von Lady Agatha sofort vereinnahmt worden, wie Rander es ironisch ausdrückte. Sie hatte ihn mit der Verwaltung ihres Vermögens beauftragt und ihn wie selbstverständlich in ihre Kriminalaffären hineingezogen. Aus dem Trio Lady Simpson - Kathy Porter - Butler Parker war somit ein Quartett geworden, das sich traumhaft gut verstand.
Es gehörte zu Kathy Porters Rolle, daß sie Fremden gegenüber häufig nur die unterdrückte und unzufriedene Angestellte spielte. Tatsächlich jedoch wurde sie von der älteren Dame wie eine Tochter behandelt. Darüber hinaus träumte Lady Agatha davon, daß Kathy und Mike eines Tages ein Paar werden würden. Sie hing solchen Vorstellungen nicht ohne Grund nach, denn die beiden Leute verstanden sich ausgezeichnet."[424]

Aus den o.a. Textbeispielen gehen die Außen- und Innenbeziehungen des Quartetts hervor.
In Personendarstellung sowie Waffen- und Kampfmethodenwahl von Serien wie Jerry Cotton deutlich unterschieden, übertrifft die Serie Butler Parker diese bei weitem in der kumulierenden Häufung spektakulärer Effekte (Dinosaurier, Zeitmaschinen, wilde Tiere, Amazonenarmeen usw.).

Kapitel III

Der Heimatroman

1 Ludwig Ganghofer

Wer an den Heimatroman denkt, assoziiert Ludwig Ganghofer. "Der volkstümlichste und bekannteste Schriftsteller des bayrischen Hochlandes war und ist Ludwig Ganghofer (1855-1920)."[425] Seine Bücher erreichten bis heute unglaubliche Millionanauflagen.[426]
Der Philologe Ganghofer hatte bereits mit seinem erstern Volksstück "Der Herrgottschnitzer von Ammergau" (1880) großen Erfolg.[427] Er schrieb bayerische Heimatromane und etwa zwanzig erfolgreiche Volksstücke[428]. Als Schauplatz bevorzugt er das bayrische Hochgebirge.[429] "Seine Welt liegt außerhalb des Zivilisierten: im Bereich des Ursprünglichen, Gesunden und Kraftvollen wie es sich bei den Alplern findet."[430/431]
Seine Popularität setzt ihn auf Platz 4 der absoluten deutschen Bestsellerliste hinter Courths-Mahler, May und Wilhelm Busch.[432]
Zu seinen erfolgreichsten Romanen gehören "Der Klosterjäger" von 1892 und "Schloß Hubertus" von 1895. Diese beiden Romane stehen stellvertretend für das Genre "Heimatroman" zur Untersuchung.[433]

2 Handlung und Personnage

a) Parallelen und Duplizitäten im Handlungsablauf

Bei der Analyse der Handlungsstrukturen im "Klosterjäger" und im "Schloß Hubertus" stellen sich Parallelaktionen heraus, die auf demselben Muster - Überwindung von Hindernissen und anschließendes Happy-End für zwei Liebende - basieren. Dieses Muster kennen wir ja schon aus dem

Frauenroman.[434]

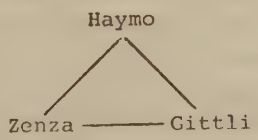
Im "Schloß Hubertus" existieren parallel zueinander folgende Paarkonstellationen:

1. im Zentrum: Kitty ⟶ Forbeck
2. Vergleichsmoment in der Vergangenheit: Gundi ⟶ Werner
3. Vergleichsmoment in der Gegenwart: Tassilo ⟶ Anna.

Das Motiv der Liebenden, die für ihre Liebe kämpfen, wird zusätzlich auf die niedrigere soziale Stufe projektiziert:
4. Franz ⟶ Mali.

Zwischen den Ständen bewegen sich Willy und Lieserl, deren Liebe nur auf Berechnung und Funktionalität fußt, weshalb sie keine Erfüllung finden darf.

Das Klischee der unstandesgemäßen Liebe, die ihr Happy-End erst nach Überwindung von Standesdünkeln findet, repetiert der Autor in "Schloß Hubertus" bei den Paaren 1 und 3 (das Paar 2 bildet den negativen Kontrast - keine Überwindung der widrigen Außenumstände). Dasselbe Motiv liegt dem "Klosterjäger" zugrunde, dargestellt am Paar Haymo und Gittli.
Außerdem realisiert der Autor im "Klosterjäger" noch das stereotype Dreiecksverhältnismuster: Mann zwischen zwei Frauen.



Allerdings sind die beiden Frauen in diesem Roman nur bedingt Gegenspielerinnen. Vielmehr wird Zenza zur Helferin der Liebenden, nachdem sie den egoistischen Besitzanspruch ihrer Liebe überwunden hat (vgl. Kapitel 24 und 25).

Der Autor Ludwig Ganghofer benutzt das Mittel der stereotypen Wiederholung bestimmter Motive, um diese dem Leser bewußt zu machen und ihren Effekt zu vertiefen. Das Motiv des um den Sohn trauernden und leidenden Vaters verdoppelt er im "Schloß Hubertus". Er konfrontiert den Grafen Eggl im Moment, als er vom Tod seines Sohnes Willy erfährt, mit dem Mühltaler-Bauern, dessen Sohn beim Wildern erschossen wurde (vgl. das achte Kapitel).

b) Die Personen

Die Beschreibungen der Personen liefern dem Leser klischeehafte Details, die den Vergleich zum Frauenroman nahelegen, wie die Darstellungen der weiblichen Hauptpersonen Gittli (im "Klosterjäger") und Kitty (im "Schloß Hubertus") demonstrieren:

Gittli	Kitty
zarter Wuchs	schlanke Gestalt
blasses, feines Gesicht	schmales, edles Gesicht
schwarzes Haar, wie schwarze Krone	aschblonde Löckchen
tiefe Rätselaugen	blaue Augen, lichter als das Blau der Veilchen, dunkler als die Bläue des Himmels!
junge Brust	junge Brust

435/436

Mali, das Pendant zur Heldin im "Schloß Hubertus", ist jung, schmuck, hat ein frisches Gesicht und eine feste Stirn. Die Beschreibung der Lieserl im "Schloß" und der Zenza im "Klosterjäger" weisen Parallelen auf:
Beide sind drall und üppig - Hinweis auf ihre weniger edlen,

sondern eher triebhaften Ambitionen - und stammen aus gutsituierten Familien. Bei den weiblichen Figuren ergeben sich also folgende Alternativen: Die Hauptfiguren sind entweder arm und edel oder reich und edel, die Kontrastfiguren sind reich und "un-edel".

Wie die weiblichen Figuren sind auch die männlichen stark typisiert. So ähnlich sich die Heldinnen sind, so sehr differenzieren die dazu gehörigen Helden Haymo und Forbeck. Hier das gestandene, urwüchsig-gesunde Mannsbild - blitzende Augen, lachender Mund[437] - da der schwermütig-künstlerische Typ - sanfter Mund, der doch Kraft und Entschlossenheit verrät, gereifter Ernst des schmalen, herben Gesichtes.[438]
Aufschlußreich sind auch die Beschreibungen der drei Söhne des Grafen Eggl im "Schloß",

Tassilo	Robert	Willy
schlanke, vornehme Gestalt	elegante Gestalt	breite Schultern
harte Züge	frostiges Gesicht	lachende Augen
milde ruhige Augen	nervöse Augen	lachende Augen
energischer Kopf	tadellos frisierter Kopf	fröhliches Gesicht
		439-441

439-441

Ihre späteren Verhaltensweisen reflektieren sich in ihrem Aussehen: Tassilo, der willensstarke, Willy, der unbeschwerte, Robert, der charakterlose Stutzer. Das Aussehen der Person ist Spiegel der Seele. Konsequenterweise sind die Tugendhaften, die Idealgestalten auch auffallend schön.[442] Wie ihr Aussehen ihren Charakter widerspiegelt, so enthüllt ihre Sprache wichtige Wesenszüge. Das Beispiel der Sprache Gittlis mag dies belegen.

1. "O mein Gott, o mein Gott!" jammerte Gittli, "gelt?

Jetzt schaust du! Jaaa! Und die Dittbas kann morgen wieder am Wasser stehen und Pfaidi waschen!"[443]

2. "Haymo, so tu doch schlucken, ich bitt dich um Tausendgott willen, tu doch schlucken!" -
"O Gottele, Gott, was tu ich denn?"[444]

3. "Aah! Das ist was Feines! Magst du es essen, ja?"[445]

Im Beispiel 1 spricht Gittli mit einem Kind, verständlicherweise in kindlichen Sequenzen. In den folgenden Beispielen 2 und 3 redet sie mit dem geliebten Haymo, den sie wie ein Kind umsorgt.

"Einfachheit, Naivität ist doch offenbar das Gegenteil von gesuchtem und gekünsteltem, also preziösem Stil ...Problematisch wird es, wenn Erwachsene versuchen, diese Kindersprache nachzuahmen". Das Resultat nennt Bayer "preziöse Naivität".[446]

Ein Stilmittel, das ähnlich kitschige Züge trägt wie die kindlich-naive Sprache, ist der häufige Einsatz von Liedern und Versen. In beiden Romanen wird ständig gesungen und in Versen gesprochen, um Emotionen auszudrücken und dem Leser zu übermitteln.
Gittlis Gesang drückt ihre Lebensfreude aus (vgl. "Klosterjäger" S.27 und 72). Der Graf Eggl singt, um seine Stimmungen auszudrücken (vgl. "Schloß Hubertus" S.96 und 361).

Der Gesang unbeteiligter Personen dient als Kulisse und Vorbereitung des dramatischen Geschehens (vgl. "Schloß Hubertus" S.149, 163, 253 und "Klosterjäger" S.281).
Diese Gesänge spiegeln entweder die Stimmung der Hauptpersonen wider oder stehen kontrastiv dazu. Der Vers "Zwei Tröpflein machen rot, zehn Tröpflein machen tot" zieht sich als Motiv durch den "Klosterjäger"[447] und steht in direkter Beziehung zum Symbol "Schneerose", das Tod, Leid, aber auch Mitleid bedeutet.

3 Der Mensch und die Natur

a) Symbolik

Daß die Umgebung des Menschen symbolische Komponenten beinhaltet, wird offensichtlich an der Adler-Symbolik im "Schloß Hubertus". Jedesmal, wenn dem Grafen Eggl ein Familienunglück ins Haus steht - ein Sohn verläßt ihn, die beiden anderen sterben -, stirbt auch ein Adler. Das Verhalten der Adler reflektiert das Geschehen: sie sind unruhig, wenn sie Gefahr oder Leid wittern. So kündigt der Autor mittels des Adlers dem Leser drohendes Unheil an. Der erste Adler kommt zu Tode, bevor Tassilo den Vater verläßt. Der zweite stirbt kurz vor Willys Tod, und der dritte stirbt, als Eggl seinen Entschluß faßt, den Horst auszunehmen. Dabei erblindet er schließlich.[448]

Die Adler symbolisieren ferner den Lebensinhalt des Grafen, die Jagd: "...diese Vögel waren eine Freude ihres Vaters, eine lebendige Trophäe seines kühnen Jägermutes".[449] Da sich sein Lebensinhalt als wertlos und falsch herausstellt, ist es konsequent, daß der Autor ihn an den Adlern scheitern, ja, sterben läßt.[450]
Als er in seiner Verzweiflung über die Erblindung die Adler abschießt, ereilt ihn sein Schicksal! Er stirbt an der Infektion der Wunde, die ihm ein sterbender Adler zufügt. Als die Adler, Symbol seiner Jagdleidenschaft, die sein Leben ist, sterben, stirbt also auch er.

b) Natur als Mittel zur Dramatisierung

"Frischer und würziger hauchte nach dem vertobten Gewitter die reine Bergluft"[451], und die Atmosphäre ist bereit für das erste Treffen des Helden Forbeck mit der Heldin Kitty. So wird das Naturereignis zur Kulisse, zum notwendigen dramaturgischen Mittel.
"Ein fahler Blitz, ein matt verrollender Donner, dann wieder

Finsternis, und Ströme über Ströme."[452] Mit den Regenströmen fließen in dieser Szene die Hoffnungen Kittys auf Liebe und Glück davon. Die Darstellung der Naturereignisse gereicht dem Autor zum Hilfsmittel, die Dramatik der Szene zu intensivieren. Die Natur ist reines Mittel zum Zweck.[453]

Ganghofer scheut sich auch nicht, in einem Naturereignis die Stimme Gottes ertönen zu lassen: "Da klang aus den Lüften ein dumpfes Murren, das zum rollenden Donner wuchs, um mit einem krachenden Schlag zu enden. Eine Lawine ... "Eine Lahn war's. Nur eine Lahn ist gegangen". "Und wer hat sie reden lassen und ihr Fuß gemacht?"[459]
Der Einsatz dieses Naturphänomens bleibt nicht ohne den erhofften Effekt, der Sudmann gesteht nämlich auf diesen Fingerzeig Gottes hin. So wird die Natur zum deus ex machina.[454]

Die Natur greift strafend ins Leben des Mensch ein, wie z.B. im Falle Zenzas, die nach dramatischem Ringen mit Jörgi in den Fluten des Wildbaches den Tod findet. Die Szene wird begleitet vom zornigen Rauschen des Baches.[456] Der Bach kann auch Positives erwirken: Im "Schloß Hubertus" ist er auslösendes Moment für die Begegnung der beiden Hauptpersonen Kitty und Forbeck.[457]
Im Katalog der Naturerscheinungen darf die Sonne nicht fehlen. Die Sonne erhellt die Taten der Menschen, seien sie gut oder seien sie böse. "Über allen Höhen leuchtete die Sonne"[458], und zwar nachdem Haymo vom wildernden Sudmann verletzt worden war. Die Sonne sieht alles, und getreu dem Sprichwort: "Die Sonne bringt es an den Tag", wird die Untat aufgedeckt werden. Wenn die Sonne nicht scheint, bereitet der Autor den Leser auf nahendes Unheil vor.[459]
Die Sonne begleitet jede Wende im Leben der Personen, so schafft sie die vielsagende Kulisse für neue Wendungen und Anfänge. Als in Gittli die Liebe erwacht, leuchtet die Sonne durch Tür und Fenster.[460] Als Haymo gesund sein Krankenlager verläßt, bescheint die "warme Sonne" die Szene[461]. Und als der Sudmann nach langer schwerer Krankheit aufsteht, um

die Schönheit der Gittli ins rechte Licht zu setzen: "...ein Bild von wundervoller Schönheit. Übergossen von der roten Glut der sinkenden Sonne..."[463] Nun, nachdem beim Leser die entsprechende Stimmung evoziert sein müßte, läßt er Gittli auftreten: "Ein junges Mädchen stand vor ihm, ..."[464] Das Glück von Haymo und Gittli wird von der Sonne geradezu bewacht: "So saßen sie in der Sonne, bald still versunken in ihr zärtliches Glück, bald wieder in heiterem Geplauder".[465]

Als Antipode zur Sonne, die klärend, erhellend auf die Szene scheint, benutzt Ganghofer die Nacht/die Dämmerung/ den Abend.
Die Nacht bedeutet Schutz für Tassilo und Anna, um ihr Geheimnis zu wahren[466]. Sie verbirgt auch den Liebenden, der um sein vermeintlich verlorenes Glück trauert.[467]
Die Dämmerung wirkt beklemmend und weckt Assoziationen an drohendes Leid und Unglück[468]. "Der Abend war lau und milde"[469], und doch wird sich an diesem Abend willys Schicksal erfüllen. Ebenso wie die Nacht Schutz für Tun oder Denken Liebender sein kann, bedeutet sie (inclusive Abend und Dämmerung) Bedrohung, Unglück. Läßt der Autor nachts Sterne am Himmel stehen, dann bieten diese die willkommene Gelegenheit, bei ihrer Betrachtung an den fernen Geliebten zu denken[470] oder sich in die Vergangenheit zu versenken.[471]

Die Aneinanderreihung dieser Beispiele belegt, daß Ganghofer die Natur als dramatisches Mittel zur Schaffung einer bestimmten - situationsbedingten - Atmosphäre gebraucht, ja mißbraucht.

4 Die Werte des Heimatromans

Ludwig Ganghofers "Programm" entspringt seinem Sendungsbewußtsein (vgl. Karl May!). Er verfolgt in seinem Werk pädagogisch-philantropische Intentionen: "Und nichts, was in Natur und Leben sich vollzieht, ist störend oder widersächlich.

Feindliche Mächte - mögt ihr sie Zufall, Unglück, Tod, Verderben, Haß, menschliche Torheit, Teufel oder Gespenster nennen - feindliche Mächte haben nicht Raum im heiligen Zauberkreis der Natur und des Lebens. ...Alles, was geschieht, ist Ursache für neues und schönes Werden, jede Nacht ein Sprung in den Morgen, jede Regung in Leben und Natur ist schöpferische Kraft ...Das ist die Religion, die mir gepreditgt wurde in der Kirche der Natur... Denn was ich schuf, war nie ohne Zweck und Absicht. Aber ich glaube nicht an den Lehrsatz von der zweckfreien Selbstherrlichkeit der Kunst ... Der freudige Lebensglaube, der mich selbst erfüllt, ist doch auch nicht ohne Gärtner großgewachsen. Und warum sollten andere mit froher Gläubigkeit und furchtlosem Vertrauen für ihr Leben nicht auch gewinnen können, was einer für sich gewann?"[472]

a) Die Naturreligion

Ganghofer verkündet in seinen Romanen und Bühnenstücken eine Religion, die sich im "heiligen Zauberkeis der Natur und des Lebenes" vollzieht[473], d.i. eine Naturreligion. Der Kampf um's Dasein, in dem seine Figuren sich befinden, unterliegt festen, ja starren Regeln, die den traditionellen Ablauf der Natur reflektieren. Bei ihm scheitert wie bei May der Böse letztendlich, und der Gute, das bedeutet der mit der Natur im Einklang stehende, trägt den Sieg davon.
"Dieser Prozeß wird geradezu als eine Reinigung von allen bösen Instinkten verstanden."[474] Nach dem göttlichen Prinzip, das Ganghofer seinem Werk unterlegt, setzt sich das Gute und Schöne durch und damit die Anständigkeit. So liegt auch seinem Werk das Prinzip Gut und Böse = Schwarz und Weiß = Heile Welt zugrunde.
Diese heile Welt wird von einem Ordnungsprinzip geregelt, das auf "Gott, den Schöpfer des Universums", zurückgeht.[475] Diesem göttlichen Ordnungsprinzip zufolge ist jedem Menschen sein Platz zugewiesen. Derart werden bestehende Klassenunterschiede pseudoreligiös bestätigt.

b) Liebe und Glück

Handelt es sich jedoch um Liebe, so treten die sozialen Unterschiede zurück, allerdings nur, wenn die Liebenden eine starke, d.h. mutige, Liebe empfinden. "Eine solche Herzensseligkeit, wie uns Ganghofer erzählt, ist eine feste Brücke, die uns über manche Fährnisse des Lebens hinweggeleitet."[476] Für die wahre Liebe müssen Opfer gebracht werden, wie es Tassilo demonstriert. Als Belohnung erhält er das stille, große Glück:

'Das ist eine stille Geschichte. Weißt du, das rechte Glück ist nie eine komplizierte Sache. Da fällt ein Same in ein Menschenherz. Niemand weiß, wer ihn streute. Er wächst und du fühlst es nicht. In guter Stunde kommt der helfende Sonnenstrahl dazu, und der Keim ist eine Blume geworden mit Duft und Farben."[477]

Der wahrhaft Liebende muß erst einmal Willen zur Entsagung haben, muß mehr das Wohl des anderen als das eigene verfolgen.

"Was mit mir geschieht ist gleichgültig. Aber ich will nicht die Ursache sein, daß auf ihren Lebensweg nur ein einziger Schatten fällt... Wie bettelarm wäre meine Liebe, wenn sie nicht die Kraft besäße, mehr an den Frieden des geliebten Wesens zu denken als an den eigenen Hunger".[478]

Der bereitwillige Verzicht ist jedoch nur Symptom einer edlen Seele, wenn er nicht aus Feigheit entspringt. Denn starke Liebe bedeutet auch Mut. Ist die Liebe zu schwach, so ist der Liebende feige, wie Gundi es war, die kampflos ihrem Glück entsagte. "Feig bin ich gewesen, immer feig, solang es um mich gegangen ist, um mein eigenes Glück. Jetzt will ich Mut haben."[479]

Sie gleicht ihre Schwäche dann aus, indem sie ein Glück fördert aus einer anderen Liebe heraus, der unbewußten (Forbeck) und bewußten (Kitty) Mutterliebe. "...dieses junge Glück hab ich geschaffen, ich, die Gundi Kleeberg! Für mein Glück, da war ich feig. Aber für die beiden Kinder hab ich Mut gehabt."[480]

Liebe, das ist auch bei Ganghofer nicht triebhaft-sexuelles, sondern innerseelisches Bedürfnis.

c) Das Wertsystem "Heimat"

Ganghofers Schauplatz ist das deutsche Hochgebirge, eine Welt außerhalb des Zivilisierten. Er betont "die Einheit des deutschen Menschen mit der deutschen Natur"[481]. Die Konflikte seiner Figuren spielen sich "in Reservaten von Industrialismus und Kapitalismus"[482] ab.
Bemerkenswert ist, daß Heimat im Genre Heimatroman stets mit ländlicher Heimat identisch ist (Heimatroman = Dorfroman?).
Als Kulisse dieser Romane bietet sich dem - überwiegend städtischen - Leser nie seine gewohnte Umgebung. "Tatsächlich ist das Wertsystem 'Heimat' auf die Großstadt nicht anwendbar. Die wesentlichen Bedingtheiten großstädtischen Lebens, Anonymität und weitgehende Lösung von traditionellen Bindungen an Familie und Gemeinschaft werden in ihm ja gerade negativ bewertet."[483] Die Heimat des Heimatromans ist demnach eine Art "Gegenwelt"[484], die dem Leser die Flucht in Werte ermöglicht, die in seinem realen Lebenskreis kaum noch existieren. Indem Ganghofer und seine Epigonen die traditionsgebundene Ordnung der Heimat als Moralkonzept präsentieren, werden sie zum Stützpfeiler konservativer Mächte. Nicht zufällig war einer der treuen Leser Ganghofers Kaiser Wilhelm II.[485]
Hier wird die Relation von Trivialliteratur und Machtideologie deutlich.[486]

5 Bergwelt und Heimat

In der Tradition der Heimatliteratur eines Ganghofers oder auch Roseggers postulieren die Groschenheftheimatromane auch heute noch den Gegenwelt-Wert der ländlich-dörflichen Heimat. Sie arbeiten mit Klischees und Stereotypen, die aus dem 19. Jahrhundert bekannt sind.

a) Grundmotive: Heimat/Natur

Grundmotiv aller Heimatliteratur ist die Ablehnung des Städtischen, die Flucht in die "Heimat".[487] Dieses Motiv kehrt in allen Heimatromanen wieder, sei es, daß ein Städter in die dörfliche Umgebung flieht oder daß ein Dörfler bekehrt aus der Stadt wieder heimfindet.

""Sie haben mich gefragt, warum ich gekommen bin. Ich will es Ihnen sagen. Haben Sie eine Vorstellung davon, was es heißt, in einer Stadt zu leben und allein zu sein? Wissen Sie, wie es ist, wenn man Abend für Abend in seinem Zimmer hockt und glaubt, die Decke falle einem auf den Kopf? Nirgendwo kann man so allein sein wie in einer großen Stadt.""[488],

"Wie gern war sie vor sechs Jahren in dieses Haus gezogen, das ihre neue Heimat werden sollte! Aus einer beengten Stadtwohnung in Celle war sie gekommen und hatte immer vom Landleben geträumt."[489],

"Friedl hatte nur den Wunsch, heimzukehren. Heim in ihre Berge, denn nur dort war sie in ihrem Herzen immer daheim gewesen."[490].

Heimat signalisiert Geborgenheit und Ruhe. Der Verlust der Heimat bedeutet Unglück und Scheitern. Das Heimatbewußtsein ist immer eng verbunden mit dem Gefühl für den beinah mythischen Wert der Natur.

"Der Duft der Rosen lag über dem Garten. Ein Busch von Hortensien nickte im leichten Abendwind mit den dicken Köpfen. Phlox und Löwenmäulchen, Ringelblumen und Feuerlilien schlangen einen farbenprächtigen Kranz um das alte Fachwerkhaus."[491]

Häufig dienen solche detaillierten Naturbeschreibungen lediglich als Kulisse für entsprechend besinnliche Stimmungen einer Hauptperson.

"Sandig war der gelbe, gewundene Weg, der jetzt den Bach verlassen hatte und zwischen Wacholderbüschen und verblühtem Ginster auf das Wasser zuführte.

Da lag sie, die silberne Fläche, umgeben von hohem Schilf mit

braunen Kolben. Ein Steg führte hinein, die Anlegestelle für die Boote, und er war umgeben von vielen hunderten silberweißer Blüten vom Wasserhahnenfuß. Dazwischen ragten Binsen und schaukelten ihre Blüten im Morgenwind.
Die wilden Enten klingelten über den See. Der Haubentaucher quarrte dumpf, und der Rohrsänger sang laut, weil es so still und noch keine Menschenstimme zu vernehmen war. Dennoch hatte der Heidesee schon einen Gast. Auf einem der Segelbotte war ein Mann damit beschäftigt, die Kajüte aufzuräumen."[492]
Sie können aber auch stimmungsvoll - sprich kitschig - eine Atmosphäre schaffen, die zur Grundlage einer schicksalhaften Begegnung wird. In diesem Fall sind die Beschreibungen, wie das o.a. Beispiel illustriert, besonders umfangreich, derart ein Signal setzend, das die Aufmerksamkeit des Lesers erregen soll. Es fragt sich allerdings, ob solche Textstellen nicht eher einschläfernd wirken.

b) Personen und Handlung

So klar und sauber die dörfliche/gebirgische Heimat ist, so geradlinig und moralisch ist der Mensch, der hier zu Hause ist.
Die Männer sind groß, breitschultrig, mächtig und ein wenig tolpatschig in ihren Emotionsäußerungen den geliebten Frauen gegenüber.
"Die Röte in seinen Wangen und sein verlegener Blick sagten ihr, daß sie genau ins Schwarze getroffen hatte."[493]
Sie erröten übrigens lächerlich oft - damit demonstriert der Autor wohl ihre Gefühlsstärke! Der Typ "Rauhe Schale - Weicher Kern" dominiert: diese Männer haben introvertierte und natürlich heimatverbundene, kindlich-schlichte Gemüter.
"So hatte er es als Kind bereits getan. Wenn er mit etwas nicht fertig werden konnte, dann war er einfach fortgelaufen. Draußen, unter dem weiten Himmel der Weiden und Felder, zwischen den Wiesen am kleinen Fluß, dort fand er zu sich selbst zurück."[494]

Die Frauen- und Mädchenfiguren, die ihnen zugeordnet sind, werden ebenso typisiert dargestellt.

"Tatsächlich betrat die älteste Tochter des Moosbrunner Schneiders die Sattlerische Kuchl. Sie war ein mittelgroßes, überaus zierliches Mädchen, kaum zwanzig und bildhübsch. Das dunkle Haar trug sie zu einem Knoten gesteckt, große, blaue Augen leuchteten im feingeformten, runden Gesicht."[495],

"So fein und zart wie eine blaßblaue Glockenblume stand das Everl dort."[496]

Die Mädchen zeichnen sich durch Fleiß und Bescheidenheit aus, individuellere Charakterzüge werden jedoch nicht dargestellt. Ihre Antipoden geraten zur Karikatur - dank des Bestrebens der Autoren, die Idealtypen noch zu idealisieren.

"Nun ja, taufrisch war die Mirl mit ihren achtundzwanzig Jahren nicht mehr, hinzu kam noch, daß sie ebenso wie ihre Mutter zur Fülle neigte. Aber das Schlimmste war, und das war tatsächlich ein böser Fehler, daß sie mit einem leichten Silberblick behaftet war. Ja, die Sattler-Mirl schielte ein wenig."[497]

Titel und Untertitel der Romane verdeutlichen, worauf es ankommt:

Der Hof am Rande der Heide (Herber Familienroman aus Norddeutschland),

Die Heide war ihr Schicksal (Gefühlsstarker Liebesroman aus der Lüneburger Heide),

Hahn im Korb bei den Dirndln (Kerniger Bauernroman)[498],

Der Todesbach im Berg (Menschlich erschütternder Bauernroman): Menschen werden schicksalhaften Fügungen unterzogen, wobei die Autoren den einen oder anderen Todesfall geschickt einstreuen, z.B., um Erbfragen günstig für die Hauptpersonen zu regeln.

All diese Landschaften sind absolut auswechselbar, sie dienen nur als Hintergrund. Die Menschentypen stellen keine typischen Vertreter der jeweiligen landschaftsabhängigen Mentalität dar.

Die simplen Handlungsschemata sind bereits auf An-

hieb an den Personenregistern abzulesen:
"Die Hauptpersonen des Romans:
Elke Arnbeck - Junge, vom Schicksal geprüfte Frau.
Jochen Arnbeck - Haltloser Trinker.
Torsten - Aufgeweckter, kleiner Junge.
Dirk Broders - Ehemaliger Verwalter und jetziger Gutsherr.
Barbara Broders - Seine kaltherzige Frau.
Pastor Grote - Gütiger, alter Geistlicher."[499],
"Die Hauptpersonen des Romans:
Evi - Liebreizende Tochter eines armen Flickschneiders.
Toni Pfeifenschmid - Begehrter Sattlergeselle.
Mirl - Gutmütige, etwas einfältige Tochter des Sattlermeisters.
Monika - Fesche Wirtshaustochter.
Anderl - Ehrlicher, schon älterer Großknecht."[500]

Da gibt es den bösen Ehemann und die kalte Ehefrau (die natürlich den Schluß des Romans nicht erleben!), den feschen Handwerksburschen und das zarte Töchterchen aus armem Haus. Und am Ende finden sich die, die einander zugedacht waren, zum Happy-End:
""Wo - wo willst du denn mit mir hin?" fragte sie ihn.
"Heim", sagte er, während er sie ganz fest in seinem Arm hielt. "Heim in unsere Berge!""[501]
Happy-End bedeutet hier wie im Frauenroman Ehe, Familie und Pflichtbewußtsein.
"Im kommenden Frühling, wenn die dunklen Schatten des Todes verblichen sind, werden wir wieder mit dem Boot über den Heidesee fahren, der uns beiden zur Schicksalswende wurde. Wir werden eine glückliche Familie sein. Elke, für uns beide ist doch noch das große Glück gekommen. Wir wollen dankbar sein und uns der Aufgaben würdig erweisen, die auf uns warten.""[502]

Die Heimatromane sind zutiefst pseudo-moralisch: Die Familie als Urzelle der sozialen Gemeinschaft ist anzustrebendes Lebensziel. Da die dörfliche Familie darüberhinaus eine Art Produktionsgemeinschaft ist, muß sie erhalten werden.

Die Propagierung der Familie als soziale Einheit und sicherer Hort steht zum Verfall der Familie in unserer Zeit allerdings in krassem Widerspruch.
Realistisch sind diese Romane nicht, weder weisen sie irgendwelche Bezüge zu aktuellen Ereignissen oder Entwicklungen auf, noch setzen sie sich mit realen Landschaftsbildern auseinander (Dies überlassen die Autoren wohl den "Grünen"!).
Insgesamt gesehen beinhalten die Berg- und Heimatromane eine zielstrebige Abkehr vom städtischen Leben und der Stadtkultur.

Kapitel IV

Der Arztroman

Sichelschmidt weist auf den Kausalzusammenhang zwischen Prosperität und bestimmten Modekrankheiten hin[503]: "Trotz gesteigerter Lebenserwartung, ..., sind wir heute ein Volk von Invaliden geworden.[504] Übergewicht, Alkohol- und Nikotinabusus stehen bereits bei Jugendlichen auf der Tagesordnung, von Drogensucht ganz zu schweigen.

Der Durchschnittsbürger wird mit neuen Diäten konfrontiert und versucht sich in Jogging o.ä. Die Zivilisationsschäden sind medizinisch kaum zu kurieren. "In der Tat fungiert der Arzt in dieser Welt, die sich immer mehr als ein einziges Kranken- und Irrenhaus herausstellt, bereits als mythische Figur".[505] Dem normalen Krankenkassenpatienten ist selten transparent, was mit ihm therapeutisch geschieht. Es ist ein Paradoxum, daß in einer Zeit der Aufklärung und des Zweifels die Medizin immer geheimnisumwitterter wird. In diesem Fahrwasser schwimmen die zahlreichen Arztromane.

1 Arzt und Krankheit

a) Der Mythos Geburt

"Der Mann macht Geschichte, das Weib ist Geschichte"[506]. Sie erringt ihren "Sieg im Wochenbett"[507]. Liest man Arztromane von Konsalik oder der Fischer, so wird deutlich, daß sich seit Spengler im Rollenverständnis der Frauen nur unerhebliche Veränderungen ergeben haben.

Immer noch liegt die Erfüllung der Frau einzig in der Mutterschaft. "Frauenstation, der Roman vom Glück und Leid der Mütter, von tausend Ängsten und tausend Seligkeiten"[508] von der Fischer ist der Prototyp eines Romans, der das Mutterglück als einzige Existenzberechtigung der Frau propagiert.

Der Roman beschreibt äußerst detailliert sechs Geburten, die erste bereits auf S. 12. Ihr Roman "Der Frauenarzt" beginnt-nebenbei bemerkt-auch gleich mit einer gynäkologischen Operation (S.12). Die Methode der Fischer, sofort medizinische Aktivitäten zu schildern, erinnert stark an Jerry Cotton: sobald wie möglich "action", um den Leser zu fesseln!

Diese erste Geburt kostet die Mutter, übrigens Frau des Chefarztes, das Leben, während das Kind überlebt.

Die anderen Geburten verlaufen dagegen relativ komplikationslos, was die Mütter betrifft. Sie sind selbstverständlich überglücklich:

"Die junge Mutter war erwacht und betrachtete mit glücklichen Augen ihren kleinen Sohn, den ihr die Hebamme - gebadet und gewickelt - in die Arme gelegt hatte.

"Was für ein goldiges Kerlchen", stammelte sie fassungslos; "mein Kind, unser Kind, ein Junge! Und ich habe gedacht, ich schaffe es nicht ... ich hab' wirklich gedacht..." Ihre Augen füllten sich mit Tränen.[509]

Die Geburt wird im angenehmen Plauderton geschildert; denn ein derart beglückendes Ereignis im Leben einer Frau kann zwar aus dramaturgischen Gründen spektakulär ausgeschmückt werden (Blutaustausch bei neugeborenen Rhesuskindern), es muß jedoch appetitlich sein und darf keinesfalls abschreckend wirken.

"Weiter und weiter öffnete sich der Muttermund. Die Fruchtblase sprang, ein Schwall klaren Fruchtwassers ergoß sich. Die Hebamme wechselte die Tücher, lagerte das Becken der werdenden Mutter höher. Nach der zwölften Wehe schrie Astrid - es war ein Freudenschrei. "Ich sehe das Köpfchen!" Tatsächlich war in diesem Augenblick zarter blonder Flaum sichtbar geworden. Astrid atmete, preßte, atmete, preßte - wenn sie Schmerzen hatte, so wurden sie ihr gar nicht bewußt."[510]

Die Geburt ist das große Schlüsselerlebnis für die Frau. Zur Intensivierung dieser Kernaussage greifen die Autoren gern zum Klischee der Frau, die sich gegen ihre

Bestimmung wehrt. Ist sie eine der positiven Heldinnen, so wird sie eines Besseren belehrt.
"Astrid hielt es fest. "Unser Kind", stammelte sie, überwältigt von Glück hob sie den Blick zu ihrem Mann, "unser Kind! Mein Gott, es war herrlich ...das Herrlichste, was ich je erlebt habe!"[511]
Die Funktion des Kindes ist nicht zuletzt die eines Bindegliedes zwischen Mann und Frau, wobei notfalls auch einmal ein Adoptivkind herhalten muß:
""Niemand kann uns drei mehr auseinanderreißen." Sie blickte aus glücklichen Augen zu ihm auf, schmiegte sich eng an sein Herz."[512]
Wie wichtig diese verbindende Rolle des Kindes zu nehmen ist, beweist auch der Fall einer eingebildet . Schwangeren, die vergeblich versucht, den Geliebten an sich zu fesseln[513].

b) Das Spiel mit der Angst

Die Krankheiten, die der Arztroman benutzt, sind ebenso Kulisse wie die Natur im Heimatroman. Im Interesse der Autoren kann es nicht liegen, die Leser zu verschrecken, deshalb bleiben z.B. Beschreibungen von Operationen dekorativ:
"Die OP-Schwester reichte Dr. Berg das Skalpell; ohne zu zögern führte er den ersten Schnitt bogenförmig quer durch die Haut. Blutgefäße spritzten, wurden mit kleinen Klemmen gefaßt. Der nächste Schnitt durchtrennte das Fett des Unterhautgewebes. Die abgeklemmten Blutgefäße wurden unterbunden, alles ging schnell, geübt, schweigend vor sich...Ohne den Anästhesisten anzusehen, für den diese Bemerkung bestimmt war, sagte er: "Wir eröffnen das Bauchfell!" Er wartete einige Atemzüge lang, bis der Narkosearzt durch die Gabe bestimmter, schnell wirkender Mittel eine völlige Erschlaffung der Patientin herbeigeführt hatte. "Jetzt!" sagte er. Dr. Berg durchschnitt das Peritoneum, den letzten Schutz der Eingeweide. Die genau dosierte Narkose sorgte dafür, daß der Darm, der sich sonst aufgebläht und in die Schnittwunde gedrängt hätte, wie von Geisterhand gelenkt zurücksank.

Die OP-Schwester reichte heiße Tücher, mit denen Berg das große Netz und die Vielfalt der Darmschlingen nach oben schob und feststopfte und so das kleine Becken, in dem die Gebärmutter lag, zur Operation frei bekam."[514]

Daß eine derartige Darstellung dem Leser nicht unter die Haut geht, erreicht die Fischer z.B. auch mittels kumulierter Häufung von Fachlekten, deren Bedeutung dem medizinischen Laien unbekannt sind. Der Leser wird mit Ausdrücken wie Eklampsie und Uterus myomatosus konfrontiert. Ab und zu streut die Fischer medizinische Erklärungen ein, die jedoch nicht den Sinn haben, den Leser zu informieren, sondern die Spannung steigern sollen.

"Seine Diagnose stand fest: Eklampsie. Die Nieren der Erstgebärenden waren der vermehrten Belastung durch die Schwangerschaft nicht Herr geworden. Stoffe, die normalerweise ausgeschieden werden, waren zurückgehalten und zu Giften geworden. Die Sauerstoffversorgung des Körpers war schlecht. Nicht nur die Mutter, sondern auch das Kind waren gefährdet, denn der Mangel an Sauerstoff mußte sich auch in der Placenta bemerkbar machen."[515]

Je komplizierter der Krankheitsfall, je diffiziler die Anamnese, desto beeindruckender wird die therapeutische Leistung des Arztes.

Zu den Lieblingskrankheiten der Arztromanautoren gehört - wie kann es anders sein! - der Krebs in jeder Erscheinungsform.

"Frau Mengede war jeder seiner Bewegungen mit angstgeweiteten Augen gefolgt. Jetzt fragte sie: "Was ist?"

"Wir müssen schleunigst etwas unternehmen. Es handelt sich um einen Tumor..."

"Also...Krebs!" (In diesem Fall Brustkrebs).[516]

Hemmungslos schlachten die Autoren dieses Thema aus. Das Spiel mit der Angst des Menschen vor unheilbarer Krankheit bringt klingende Münze, wie die Auflageziffern belegen.

Der krampfhafte Zwang zu Effekthascherei verleitet die Autoren zu einer lächerlichen Anhäufung seltener Krankheiten: Von einer Milzruptur über Leukämie ("Die kleine Barbara litt

an Leukämie. Sie war zum Tode verurteilt - ..."[517]) bis zu Kreuzotterbiß , Hodenverdrehung, Vergiftung durch Beeren und Osteomyelitis läßt die Fischer nichts aus der Skala der mütterlichen Angstträume aus.
Meister dieses Spiels ist auch Konsalik, "dessen Bücher in einer Auflage von 45 Millionen verkauft worden sind"[518]. Neben dem Kriegsroman ist der Arztroman sein Lieblingskind. Seine Themen haben immer aktuellen Bezug, seine Liebe zum medizinischen Detail ist nicht zu übersehen. Wahrscheinlich kompensiert er derart seinen eigenen gescheiterten Berufstraum: "...am liebsten wäre ich ja Arzt geworden. Das war mein allergrößter, heißer, sehnlicher Wunsch."[519]
Konsalik widmet dem Krebs einen ganzen Roman, in dem er die biologische Krebstherapie darstellt, geschickt anknüpfend an Figuren wie den Krebsarzt Dr. Issel! Der Krebs wird als Feind des Menschen regelrecht personifiziert:
"Jeder Tag früher bedeutet für Frau Wottke Leben. In jeder Sekunde können über die Lymphbahnen oder auf dem Blutweg die Metastasen ausgestreut werden...auf die Thoraxwand, in die Leber, in die Wirbelsäule, in die Hüftknochen. Und jede im Körper wandernde Krebszelle ist ein tödlicher, erbarmungsloser Feind."[520]
Die Gefahr der Krankheit wird durch nichtssagende Allgemeinplätze dargestellt:
"Krebs kann nicht nur eine Lokalerkrankung sein. Er muß eine Allgemeinerkrankung des Menschen, eine schleichende, kronische Krankheit sein, ..." und
"Daß es nur ein Warten war, wußte Dr. Hansen. Die Hirnmetastasen waren unangreifbar, die Rückenmarkmetastasen hatten schon zuviel zerstört. Ein halbes Jahr fehlte ...am allerwenigsten beim Krebs läßt sich die Zeit zurückdrehen."[521]
In der "Diagnose" propagiert Konsalik eine Außenseitermedizin, deren Erfolge fraglich und fragwürdig sind. Die Argumente der Gegner nennt er zwar, doch er entkräftigt sie nicht.
"Über Jahre hinweg hatte Dr. Hansen die Theorie einer biologischen Krebstherapie studiert. Er hatte nicht darüber gesprochen...Er wußte, was man antwortete...Er kannte das Lächeln, das auf die Gesichter der Kollegen trat: Schon

wieder so einer, der mit Kräutchen, Vergißmeinnicht den Krebs vertreiben will. Was wir mit Stahl und Strahl nicht schaffen, wollen sie erreichen mit Allerweltsmitteln..."[522]

Konsalik verharrt im oberflächlichen Anschneiden des Problemkreises, ohne echte Lösung anzubieten: Spekulation mit der Angst.

"Alles braucht seine Zeit, Hansen. Auch eine kombinierte Krebstherapie..."[523]

In dieser Aussage wird ein Fatalismus deutlich, der in seiner Auswirkung auf den Leser gefährlich werden kann.

Zum Spiel mit der Angst des Lesers der Krankheit gehört auch die stereotype Verwendung des Motivs des ärztlichen Kunstfehlers:

"Aber alles war noch verschwommener als vorher. Hatte er es versäumt, seine Mitarbeiter aufzufordern, die Tücher zu zählen? Wieviel Tücher hatte er benutzt? War es möglich, daß er wirklich im Bauchraum vergessen hatte?

Er wußte nur eines: Diese Frage würde ihn bis ans Ende seiner Tage verfolgen."[524]

Diese Stereotype erlaubt es dem Autoren, einerseits die menschliche Schwäche des Arztes zu präsentieren und so die Distanz zur fachlichen Überlegenheit abzubauen, die den Leser und potentiellen Patienten irritiert. Andererseits gelingt ihm eine verwaschene Differenzierung des Herrgott-in-Weiß-Klischees, die Realitätsnähe vortäuschen soll. Kunstfehler werden übrigens von den schlechten Ärzten begangen, die guten sind unfehlbar - die bekannte Schwarz-Weiß-Malerei der Konsumliteratur.

c) Die Verwendung von Fachlekten

Wie die Krankheitsgeschichte Hintergrund bedeutet, so dient die Anwendung von Fachlekten überwiegend dazu, eine pseudomedizinische Realität zu schaffen, wobei en passant dem Leser die fachliche Kompetenz der Autoren demonstriert wird. Die eigentliche Realität unserer medizinischen Versorgung wird dabei ausgespart; überfüllte Wartezimmer und Krankenhäuser sind eben nicht publikumswirksam.

In der Verwendung von medizinischen Fachausdrücken liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Konsumarztromanen von bekannten Autoren und den Groschenheftromanen dieser Sparte. Die Funktion der Krankheit als bloßes Element der Kulisse ist in diesen Romanen noch deutlicher. Die Autoren gehen nicht ins Detail, es reicht ihnen, unheilbare Krankheiten vage anzusprechen (Tumorerkrankung[525]). Ihr Anliegen ist das menschliche Schicksal: "Im Grunde genommen ist es die gleiche Atmosphäre, die wir vom Frauenroman her kennen."[526] Einzig im Milieu besteht der Unterschied.
Da die menschliche Beziehung im Vordergrund steht, ist der Groschenheftautor nicht dem Zwang unterworfen, Fachwissen zu demonstrieren. Außerdem paßt er sich natürlich dem restringierten Code seiner Leser an und überfordert sie sprachlich nicht.
Vielmehr bestätigt er ihnen ihre simplifizierte Anschauung von Medizin als etwas Unsicherem, Geheimnisumwittertem. "Was steht denn schon fest in der Medizin? Selbst ein ganzes Gremium von erfahrenen Ärzten kann irren. Immer wieder erleben wir, daß ein Patient aufgegeben wurde und am Ende doch noch gesund wird...Neben unserem medizinischen Wissen ist es vor allem die Mithilfe des Patienten, auf die wir angewiesen sind."[527]

2 Handlungsklischees

Im wesentlichen herrschen zwei Beziehungstypen im zwischenmenschlichen Bereich vor: Arzt und Krankenschwester und Arzt und Patientin.

a) Arzt und Krankenschwester

Die Krankenhäuser werden offensichtlich von Krankenschwestern bevölkert, die allesamt hübsch und jung sind. Zu ihnen gesellen sich gutaussehende und v.a. unverheiratete Assistenzärzte und beeindruckende Chefärzte oder Professoren. Die letzteren wirken selten überarbeitet und gehetzt, sie sind immer empfänglich für die weibliche Schönheit ihrer Mitarbeiterinnen. Ob und inwieweit dieses Bild der Realität ent-

spricht, muß andersgearteten Untersuchungen vorbehalten bleiben. Auf jeden Fall korrespondiert es mit der Vorstellungswelt des Lesers vom Ärztemilieu.
Die Realität des Krankenhauses verschwindet, es bleibt die romantisch verklärte oder auch dramatische Schicksalserfüllung typisierter Figuren.
"Im Leben von Schwester Alexa Peters gab es gleich zwei Männer. Da war einmal der verwitwete Chirurg Dr. Dougal McRobb...Das genaue Gegenteil des grübelnden, ernsthaften Dr. McRobbs war sein junger Assistent Dr. Odell. Immer strahlte er vor guter Laune und war für einen Flirt zu haben."[528]
Das Dreiecksverhältnis ist im Arztroman ebenso beliebt wie in allen bisher präsentierten Genres der Konsumliteratur.
Lebensziel der Krankenschwester ist die Ehe mit einem Arzt. Entsprechend wenig Raum kommt etwa der Beschreibung ihrer Tätigkeit zu, die ja sekundär ist im Verhältnis zu ihrem Privatleben.
"Wir werden heiraten, und ich werde meinen Dienst hier kündigen und ein schönes Haus auf dem Land kaufen mit einer Praxis und einem Garten, wo wir Vergißmeinnicht und Rosen pflanzen werden. Und wir werden ein Leben lang glücklich miteinander sein. Ich werde unter keinen Umständen meiner Frau erlauben, daß sie als Schwester arbeitet!..."[529]
Die Arztromane der Groschenheftebene unterliegen demselben Happy-End-Zwang wie die Frauenromane:
"...und ihre Lippen trafen sich. Beide hatten das Gefühl, daß die Kirchenglocken bereits für sie läuteten."[530]

b) Arzt und Patientin

Die Beziehung zwischen Arzt und Patientin verdient deshalb Beachtung, weil sie häufig erotische Momente aufweist, die sonst in den Arztromanen selten vorkommen. Der Arzt ist rettende Figur und außerdem dank seiner gesicherten sozialen Position auch lohnendes Heiratsobjekt. Auf dieser Ebene ent-

wickeln sich Sehnsüchte, deren Motor im Prinzip dieselbe Suche nach Schutz und Geborgenheit ist, die schon die Heldinnen der Courths-Mahler antreibt.[531] Neu oder anders ist bestenfalls das prickelnde Gefühl des Verbotenen (Abhängigkeitsverhältnis). Die erotische Komponente hängt stark von der idealisierenden Erhöhung des Arztes ab.

Die Analyse einer Reihe von Groschenheften (Arzt- und Schwesternromane) ergibt keinerlei neue Aufschlüsse für das Thema. Sie bestätigt lediglich die Resultate der vorangegangenen Kapitel.

3 Fazit

Thesenartige Gedanken zur soziologischen Funktion des Arztromans:

1. Der Arztroman erfüllt die Funktion, die Unverständlichkeit von Diagnose und Therapie transparent zu machen.
2. Er erfüllt die Funktion, die Autorität der Vaterfigur "Arzt" zu stärken und überkommene Machtansprüche zu konservieren.

Aus diesen beiden Funktionen resultiert die Gefahr der Idealisierung und des Verschweigens von Realität. Da der Arztroman nicht zur Aufklärung und Bewußtseinsfindung des Lesers beiträgt, fördert er schlimmstenfalls seine Verdummung. Er erzieht nicht zum mündigen, kritischen Verhalten, sondern propagiert den unmündigen Patienten (Leser = potentieller Patient).

Kapitel V

Erotische Literatur - Pornographische Literatur

1 Definition und Eingrenzung

a) Erotisch - pornographisch - obszön

Die erotische Literatur ist so alt wie die Menschheit, ihre Anfänge reichen vom Kâmasûtra über die Milesischen Geschichten (um 100 v.Chr.) bis zu Lukian, Ovids Ars amatoria und Boccaccios Dekameron.[532] "Der Hauptanteil der erotischen Literatur entfällt auf die romanischen Länder (Italien, Frankreich)."[533] Die pornographische Literatur läßt sich nicht so weit in der Geschichte zurückverfolgen, was nicht unbedingt beweist, daß sie viel jünger ist, sondern was v.a. aus ihrer strafrechtlichen Verfolgung resultiert.
Die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale von erotischer und pornographischer Literatur:

erotische L.	pornographische L.
von: griech. Eros = Gott der Liebe	von: griech. Pornos = Hurer, graphein = schreiben
sinnliche Liebe als integrierender Bestandteil des Körper-Geist-Wesens Mensch	unzüchtige Steigerung der e.L. ausschließlich als sexuelle Stimulans
Veredelung des Derb-Stofflichen durch eine ästhetisch befriedigende Kunstform	ästhetisch, kompositorisch, stilistisch und literarisch wertlose Darstellung geschlechtlicher Vorgänge
Kunstliteratur	Schmutz-, Schundliteratur[534]

Als prägnantes literaturwissenschaftliches Kriterium zur Unterscheidung bleibt anhand der o.a. Wertskala letztlich wohl nur der Stil. Über ästhetische Maßstäbe zu urteilen, sollte jedoch jedem Individuum selbst überlassen sein.

Zu denken gibt, daß die Prototypen erotischer Literatur überwiegend aus vergangenen Epochen stammen, während sich die Literaturwissenschaft bei einigen modernen Autoren (Joyce, Miller, Mailer, Réage, Moravia...[535]) nur zögernd zum Etikett "erotisch" durchringt und in diesem Zusammenhang immer wieder mit dem Begriff "obszön" arbeitet.

"Das Obszöne bedeutet für das ästhetische Gefühl: ekelig, schmutzig, ekelerregend, garstig; für das moralische Gefühl: unflätig, ekelhaft, anstößig, zotig. "Obscenum" ist das Schamglied, "obscena", der Plural, kommt auch in der Bedeutung "unzüchtige Handlungen" vor. Die Etymologie des Wortes ist unklar. Man denkt an caenum, Schmutz, auch an cunire, den Darm entleeren. Im Deutschen taucht der Begriff erst in neuerer Zeit auf."[536] Der Begriff ist im Deutschen vielschichtig, während sich seine englische Bedeutung wohl auf "'widernatürlich' im weitesten Sinne des Wortes"[537] reduziert hat.

Pornographie ist nicht identisch mit Obszönität[538], die letztere ist vielmehr eine Vergröberung und Steigerung der ersten, ebenso wie pornographische eine Eskalation der erotischen Literatur darstellt.

b) Untersuchungsobjekte

Die pornographische Literatur ist ein Genre der Konsumliteratur - insofern Untersuchungsobjekt dieser Arbeit.
Die Auswahl der u.g. Titel ist Resultat eines Besuches in einem Beate-Uhse-Laden:

Das Lust-Center	Mädchen zum Streicheln
Hemmungslose Verführerinnen	Offene Lippen
Er kam - sah und bumste	Der Lustmolch
Geile Mädchen bumsen besser	Orgasmus auf Bestellung
Wollust in fremden Häfen	

Alle Bücher sind Paperbacks, sie sind sämtlich Übersetzungen von amerikanischen Originalausgaben. Sie sind unter die Porno-Groschenhefte zu rechnen. Ihre Titel sowie ihre Titelphotos oder -zeichnungen zielen eindeutig auf primitive sexuelle Stimulans. Ich nenne die Autoren nicht, weil sie genauso austauschbar sind wie die anderer Konsumromane.
Kontrastiv zu diesen Pornos untersuche ich einige Werke der erotischen Literatur aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert:
Mona Butler, Eine Geschichte von der Liebe und der Rute (England)
Comte de Mirabeau, Meine Bekehrung, Die Bekenntnisse des Abbés (Frankreich)
John Cleland, Die Memoiren des Scholaren (England)
Heinrich Clauren, Mimili (Deutschland 1816)
Ziel meiner Analyse ist die Feststellung von Parallelen und Differenzen, z.B. im sexuellen Vokabular und in der Darstellung sexueller Praktiken.

2 Die Analyse einiger ausgewählter Werke erotischer sowie pornographischer Literatur

a) Die Personen

Die Personen, die in der aktuellen pornographischen Literatur dominieren, sind keine Charaktere, sondern eigenschaftslose Typen. Ihre Berufe und ihr sozialer Status erlauben es ihnen, finanziell unabhängig ihrer Hauptbeschäftigung, dem Sex, nachzugehen:
"Er war der wohl begehrteste Scheidungsanwalt der Stadt, reich, hochgeachtet, von der Society akzeptiert und umschmeichelt, ein Mann auf der Höhe seines Erfolges."[539]
Die Helden der erotischen Literatur des 18. Jahrhunderts sind meist ähnlich unabhängig und sozial angesehen: Sie sind Scholaren, Abbés, Aristokraten.[540] Allerdings gehören sie nicht zur Geldelite, sondern zur klerikalen oder Adelselite.

Während in der aktuellen Pornographie der Beruf einzig die Funktion hat, die viele Freizeit der Helden zu rechtfertigen, kommt den klerikalen Gestalten der erotischen Literatur natürlich ein besonderer erotisch-prickelnder Reiz zu.
In der pornographischen Literatur kristallisieren sich zwei sexuelle Grundtypen heraus:
1. der männliche Gigolo bzw. die weibliche Hure und
2. der Mann mit Don-Juan-Komplex bzw. die Nymphomanin.
Die Helden und Heldinnen sind Supermenschen hinsichtlich ihres sexuellen Triebs und ihrer sexuellen Qualitäten. "Aber in der Liebe war er unschlagbar, da kannte er weder Hemmungen noch Verklemmungen, da zeigte er sich als ein Mann mit Stehvermögen..."[541] All diese Figuren zeichnen sich durch extreme sekundäre Geschlechtsmerkmale aus, ihr fast professionelles Interesse gilt der Sexualität. "Er...fühlte das angenehme Prickeln auf der Haut, das er seiner erotischen Jagdleidenschaft...zuschrieb."[542] "Verführung war für ihn Wissenschaft, Herausforderung und Genuß zugleich. Er hatte sie zu seinem Lebensinhalt gemacht."[543]
Häufig nutzen die Helden ihre gigantische Sexualität materiell aus - Kombination von Typ 1 und 2:
"Sein Leben hatte ein neues Ziel gefunden. Er stand an der Schwelle einer Karriere, einer Karriere in Sachen Sex."[544] "Wie ich hörte, gilt dein besonderes Interesse älteren Frauen...weil sie mehr Geld haben?"[545] Dasselbe Motiv findet sich bei Mirabeau: "Bis jetzt, mein Freund, war ich ein Taugenichts; ...; nun aber ist die Tugend in mein Herz eingekehrt und ich will nur mehr für Geld lieben;..."[546] "Aber in meinem Rachedurst werde ich die ganze Natur vögeln..."[5

Den männlichen Huren des 20. Jahrhunderts, die überwiegend menschlich unsympathisch sind (unhuman, reine Sexmaschinen), stehen relativ menschliche Figuren wie die Mutzenbacher und ihre Tochter Peperl gegenüber.[548] Wie ihre männlichen Kollegen leben dagegen die aktuellen weiblichen Huren mehr nolens als volens von ihrer Nymphomanie.

Konfrontiert mit der Chance eines bürgerlichen Glücks, wählen sie die sexuelle Subkultur.

"Etwas in ihr stellte ihr ein Zukunftsbild vor ihr geistiges Auge, von einem Leben mit ihm, von der inneren Ruhe, dem Trost und der sicheren Behaglichkeit, die darin lag, daß sie ein Leben lang dann nur noch einem Mann zu gehören brauchte... Aber er würde es nie schaffen, ihre Vergangenheit zu vergessen, ebensowenig wie sie selbst..."[549]

Nach ausschweifenden sexuellen Aktionen erleben die Helden einen temporären Katzenjammer, der in Kontrast zur sexuellen Freizügigkeit steht, die diese Schriften eigentlich propagieren.

"Er hielt sich für einen Verführer par excellence, aber auf eine vertrakte, schwer erklärbare Weise schien es so, als ob von jedem seiner Erfolge die anderen profitierten."[550]

"Zum Henker mit dieser Vögelei...Er kannte diese Katzenjammerstimmungen zur Genüge. Sie hielten nie länger an als bis zum Auftreten der nächsten Gelegenheit."[551]

In der Beschreibung dieser Reue- oder Frustrationsphänomene äußern sich Relikte des bürgerlich-moralischen Verständnisses von Sexualität und Libertinismus.

"Er wußte, wie das Spiel enden würde und fühlte sich zu einer Liebe verdammt, die er niemals angestrebt oder gesucht hatte, die aber dazu bestimmt schien, seine nahe Zukunft zu prägen."[552]

Der Mensch, der seinen Trieben, seiner Lust hilflos ausgeliefert ist, kann nicht zur Rechenschaft gezogen werden.

Die Figuren landen denn auch in Zweierbeziehungen, nachdem sie Sex in allen Spielarten und mit wechselnden Partnern genossen haben.[553] Als Idealzustand wird die Kombination von absoluter sexueller Lust und dem, was diese Figuren Liebe nennen, postuliert.

"Wenn ich mich frage, was ich eigentlich während all der vorausgegangenen Jahre gesucht habe, dann muß ich ehrlich antworten: weder nur Sex noch nur Geld...Ich treibe mich nicht mehr herum. Nein, ich halte treu zu einer Frau... In sexueller Beziehung sind wir unheimlich aufeinander abgestimmt..."[554]

"...denn er hatte keine Lust, durch einen Unfall daran gehindert zu werden, mit Corinna den lustvollen Auftakt zu einer gemeinsamen Zukunft zu feiern."[555]
Ein pervertierter Rest des bürgerlichen Strebens nach der heilen Welt von Ehe und Familie ist also auch in solchen Produkten der Konsumliteratur zu konstatieren.

b) Sexuelle Praktiken

Die Auflistung der sexuellen Praktiken in der erotischen und in der pornographischen Literatur ergibt eine Reihe von Parallelen:

1. Defloration

Nach wie vor steht die Darstellung von Deflorationen auf der Agenda der Autoren. In der erotischen Literatur des 18. Jahrhunderts stehen derartige Szenen am Beginn des Romans. "...bezog ich Stellung, und die Spitze meines Dolches versuchte in das bis jezt unempfindliche Gelaß einzudringen, dessen Scham der Wollust den Zutritt verwehrt."[556]
Die deflorierten Mädchen werden mit der sexuellen Lust vertraut gemacht und anschließend in die sexuelle Gruppe integriert, die das Schauspiel häufig beobachtet.

2. Homosexualität

Da die Helden der erotischen Romane durchweg männlich und dazu Kleriker sind, kommt der Darstellung homosexuller Praktiken großes Gewicht zu, wie das Beispiel "Die Bekenntnisse des Abbés" demonstriert.
"Und er reicht mir, ...das Satyrikon des Petronius, läßt mich auf einem Stoßkissen niederknien und führt, während ich lese, die Szene mit mir auf..."[557]
In der pornographischen Literatur unserer Tage, deren Leser heterosexuelle Männer sind, wird Homosexualität lediglich in lesbischer Form vorgeführt, häufig beobachtet oder mitgestaltet von einem Mann - Kombination von Voyeurismus und Gruppensex.
"May schloß seufzend die Augen und überließ sich mit zitternder

Hingabe dem kunstvoll ausgeführten Akt von Cunnilingus. ...und schaffte es jedesmal, daß die ...angespornte Karen Bentley ihre Zungentätigkeit ganz erheblich forcierte."[558]

3. Gruppensex

In der erotischen wie in der pornographischen Literatur ist die Darstellung von Gruppensex unverzichtbare Komponente des sexuellen Spektrums. "Die Bekenntnisse des Abbés" variieren dieses Motiv mehrmals: Zwei Männer + eine Frau, zwei Männer + zwei Frauen.[559] Die pornographische Literatur unterlegt solche Szenen gern mit der Darstellung der o.a. lesbischen Sexualität oder schildert gleichzeitig orale und anale Praktiken.

"Dem Gast zuliebe spielte Marjorie mit...Fasziniert beobachtete er, wie Karen den Körper der blonden Marjorie mit winzigen, heißen Küssen und zärtlichem Streicheln bedachte."[560]

4. Perversionen

Die Darstellung von Analverkehr reiht sich in die sexuellen Praktiken der erotischen Literatur schon allein deshalb nahtlos ein, weil in ihnen Homosexualität nicht diskreminiert ist. In zeitgenössischen Pornos ist dies nicht möglich, hingegen gewinnt der Analverkehr von heterosexuellen Paaren an Bedeutung als "krönender" Abschluß der sexuellen Praktiken - letztmögliche Steigerung der Stimulantia vor dem endgültigen Abgleiten in die Perversion.[561] Weitere Eskalationen führen zu brutalen Schilderungen von Vergewaltigung und Mord im Stile eines Charles Bukowski.[562]

Im 18. Jahrhundert werden häufig Züchtigungen dargestellt, wobei der Phallussymbolwert der Rute unübersehbar ist. Extrem und nicht typisch ist eine derart sadistische Schilderung:

"Einen Augenblick später hatte er einen Arm um ihren Körper geschlungen und hieb erbarmungslos auf sie ein, während das kleine Mädchen schäumte, schlug und biß. Ihr Hintern war purpurrot und blutete, ..."[563] Im Normalfall führt Züchtigung zur Luststeigerung.

"Und sie mehr kitzelnd als verletzend, streicht er leicht

mit der Rute über meine Hinterbacken. Die Furcht oder auch das sanfte Reiben seiner Hand ließ anschwellen, was sie hielt. ...Und er fuhr mit der sanften Züchtigung und seinem Betasten fort, bis, trunken vor Wollust, ein Erguß von Nektar seine Bemühungen krönte..."[564]
"...und schon bald forderte ihr Patchen auf, fester zuzuschlagen, und einen Augenblick später rief sie: "Ich kann nicht mehr...ich brenne...welches Entzücken! Schlag weiter, ...schlag..."[565]

c) Fazit

Die Resultate der Analyse beweisen, daß eine Reihe von Parallelen zwischen der erotischen Literatur des 18. Jahrhunderts und der aktuellen pornographischen Literatur bestehen. Die wesentlichen Unterschiede liegen in der Kumulation der stimulierenden Effekte und im Vokabular. Die erotische Sprache des 18. Jahrhunderts ist symbolhaft. Es dominieren Ausdrücke wie Lanze, rüstiger Stab, Lustkanal und -grotte.[566] Dagegen ist das Vokabular des Pornos drastisch und vulgär-umgangssprachlich.
Eine Variante der erotischen Literatur, nämlich die erotische Stimulierung durch Verhinderung sexueller Aktivität, durch sehnsuchtsvolle unerfüllte Begierde, findet in der pornographischen Literatur keinerlei Entsprechung, weil sie auf Aktion fixiert ist. Zwei typische Beispiele für diese Variante sind "Die Memoiren des Scholaren", der Fanny-Hill-Vorgänger von Cleland[567], und "Mimili", der schwülstige Roman aus der Biedermeierzeit von Clauren.
"O die Menschen, wenigstens die Mannspersonen, sind grundschlechte Kreaturen! - Mimili schlief, umstellt von den Engeln der Unschuld und eingewiegt in die Träume der süßesten Liebe; und ich - rang mit dem Satan, der mich in meine schnöden Begierden verstrickte wie eine Kreuzspinne die Fliege in die Fäden ihres Gewebes."[568]

3 Die soziale Funktion der pornographischen Literatur

Die Pornos bieten dem Leser eine literarisch-fiktive Realisierungsmöglichkeit seiner sexuellen Wunschträume: Pornographie = sexuelles Märchen. Sie haben einerseits Kompensationsfunktion, andererseits Tagtraumfunktion. Die Kumulation der sexuellen Aktivitäten, die Reduzierung des Menschen zur Sexmaschine führen zur Abkehr von der Realität. Der aufklärerische Wert ist irrelevant, um so gefährlicher ist der Leistungszwang, den sie initieren - Sex als Leistungssport.
"Die Vorstellung vom ...Idealfick, der stets zur Befriedigung führt, ..., ist niederschmetternd und irreführend."[569]

Das drastische Vokabular, das die Sozialfunktion hat, "an Tabus zu rütteln"[570], führt nicht zur Enttabuisierung.

Die Existenz der Pornos in der literarischen Subkultur beweist vielmehr, daß die Sexwelle der letzten Jahre nur oberflächlich gewirkt hat. Moralische Schwellen können durch Literaturkonsumtion bestenfalls modifiziert, aber nicht abgebaut werden. Eine theoretische Veränderung der sexuellen Moral bedingt nicht ihre Realisierung in der Praxis. Die pornographische Literatur bietet also Ersatzbefriedigung, nicht Lebenshilfe.
Die Frage nach der Funktion und nach der Gefahr der pornographischen Literatur ist nicht zu trennen von der Frage nach dem Rollenmuster, dem Menschentypus, den sie propagiert. Solange harmlose sexsüchtige Personen ihre Sexabenteuer bestehen, ist dies ungefährlich und erfüllt für den Leser die Funktion verbalen Voyeurismus. Die jüngsten Sado-Maso-Szenenprodukte sind erheblich riskanter in ihrem möglichen Effekt auf labile Gemüter.

Kapitel VI

Die Autobiographien

Die Autobiographie (von griech. autos = selbst, bios = Leben, graphein = schreiben[571]) ist eine traditionelle literarische Darstellungsform, "die den Schlüssel zum Verständnis der Persönlichkeit in den Lebensbedingungen, der psychologischen Entwicklung..."[572] sucht. Die Darstellung ist subjektiv, die Darstellungswahrheit ist die individuelle Wahrheit des Autoren: "Sie wird als Ganzes immer zu einer nachträglichen Sinngebung des gelebten Lebens aus einheitlicher Perspektive...neigen..."[573] Die Darstellungsform Autobiographie gewinnt in unserer Zeit an Wert. Das Interesse des Publikums an Enthüllungen wird konsequent kommerziell genutzt. Jeder Star, der auf sich hält, schreibt seine Autobiographie oder läßt sie schreiben. Ich stelle einige dieser Werte unter dem Aspekt vor, daß sie als massenhaft konsumierte Produkte der Literatur auch die Merkmale der Konsumliteratur aufweisen.

1 Klaus Kinski, Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund

Klaus Kinskis Autobiographie fällt aus dem üblichen Rahmen, weswegen ich sie genauer analysiert habe. Kinski schreibt überwiegend Pornographie, umhüllt von autobiographischen Daten - es handelt sich also um eine Art Auto-Pornographie.

a) Sexualität

Die Darstellung sexueller Szenen nimmt in Kinskis Buch außergewöhnlich breiten Raum ein. Lebenslauf und Karriere sind sekundär, sie dienen lediglich als Kulisse. Wie die Autoren von pornographischer Literatur handelt auch Kinski sämtliche Formen von Sexualität ab.

Kinskis sexuelle Aktivitäten:

homosexuell	heterosexuell	Gruppensex	Defloration
S. 70	79, 89, 95,	116, 130	76, 153 (15J.)
73	102, 104, 108	147, 156	158 (16J.)
82	112, 118, 119	182, 231	193 (Versuch)
89 (lesb.)	122, 123, 129		226
92	131, 132, 152		
98	157, 161, 162		
121	174, 178, 181		
	190, 194, 203		
	205, 207, 209		
	216, 218, 225		
	230, 235, 236		
	240, 242, 245		
	247, 253, 254		
	259, 264, 268		
	274, 276, 277		
	279, 286, 286		

574

Kinski preferiert verschiedene Typen von sexuellen Partnerinnen: 1. Prostituierte, 2. Exoten, 3. Minderjährige und 4. Kolleginnen.

Prostituierte	Exoten	Minderj.	Kolleginnen
S. 74	95 (Zigeunerin)	86 f	102
162	129 (Bulgarin)	204	123
181	236 (Marokk.)	231 (2!)	184
245	259 (Jüdin)	278 (12 J.)	219
257	264 (Zig.)	280	221
258	267 (Marokk.)		247
268	277 (Chin.)		247
276	278 (12 J., Brasil.)		
285	278 (Bras.)		
	280 (Negerin)		
	286 (Zig.)		
	293 (Zig.)		
	295 (Negerin)		
	304 (Vietn.)		

575

Außerdem verkehrt Kinski inzestiös mit Mutter und Schwester, und zwar zu Beginn seiner sexuellen Karriere[576], was an primitive Initiationsriten erinnert. Kinski kennt und akzeptiert weder sexuelle noch moralische Tabus und bestätigt derart sein publicity-trächtiges Image.

b) Selbsteinschätzung

Wichtig zum Verständnis der sexuellen Grenzen- und Zügellosigkeit sind Textstellen, die Aufschluß über seine Selbsteinschätzung geben, die durch kolossale Selbstüberschätzung gekennzeichnet ist.

1. Sendungsbewußtsein

"Vergiß nie: Der liebe Gott hat was vor mit dir!"[577]

"Der liebe Gott muß wirklich etwas mit mir vorhaben. Er hält immer seine Hand über mich."[578]

2. Vergleich mit Christus

"Christus war ein Heiliger...er hat sich nie mit Huren und Kriminellen abgegeben...er war nicht so gewalttätig wie Kinski."[579]

"Ich bete zu Gott, daß er meine Schmerzen noch stärker werden läßt...so muß Christus in Gethsemane gebetet haben...er gibt mir Kraft."[580]

Daß Kinski der "Größte" ist, läßt er auch durch den Mund von Kollegen verkünden. "...und danke dem Schöpfer für dein gigantisches Talent. ...Die Menschen werden sich eines Tages um dich scharen. ...Und du wirst alles erreichen, was du willst."[581]

"Kinski ist vielleicht das einzige wahre Genie unter uns, er ist der einzige Prinz von Gottes Gnaden!"[582] (O.W. Fischer)

Kinski versteht sich als der Schauspieler aller Zeiten: "Ich spreche für die Schauspieler auf der ganzen Welt und zu allen Zeiten, deren Empfindungen die meinen sind und vor denen ich Achtung habe."[583] und offeriert das simple Rezept der Schauspielerei: "...Man muß stillhalten..., die

Personen auf sich wirken lassen, sich besinnen, wo man ist. Der Text kommt dann ganz von allein."[584]
Sein Selbstverständnis in puncto Liebe und Sexualität verdeutlicht die folgende Schlüsselszene:
"Warum ich eine Hure bin? Ich brauche Liebe! Liebe! Immerzu! Und ich will Liebe geben, weil ich soviel davon habe. Niemand begreift, daß ich mit meiner Hurerei nichts anderes will als mich verschwenden. Unwichtig ob an meine Mutter oder an meine Schwester, meine Geliebte, meine Frau oder an meine Tochter, an eine Jungfrau oder an ein Straßenmädchen, an eine Frau, einen Mann oder ein Tier. Ich gebe allen meine Liebe, die sie wollen, und ich will von allen Liebe haben."[585]

Kinski verfügt über ein wahrhaft globales Liebesbedürfnis. Frauen bereichern das Leben, Geld dagegen ist zum Verschleudern da.[586]
Kinski propagiert das Selbstporträt eines barocken, sinnesfrohen Menschen. Es entsteht jedoch das Bild eines extremen, fast asozialen Egozentrikers. Seine Autobiographie ist insofern untypisch, als sie nicht an herrschende Werte und Moral angepaßt ist.
Kinskis Kollegen Curd Jürgens und David Niven[587] verstehen sich zwar auch als sexuelle Menschen, doch integrieren sie die Schilderungen ihrer erotischen Leistungen in Lebens- und Karrierebeschreibungen. Außerdem ist ihr Vokabular nicht vulgär-umgangssprachlicher Soziolekt.

2 Leben: Liebe/Familie

a) Sophia Loren

Die meisten Autobiographen verstehen es, ihrem Publikum die Werte zu servieren, die seinem Bedürfnis nach heiler Welt entsprechen. Zwar ist ihr Leben schillernder als das des Lesers, doch sind hier wie dort Zentralthemen Liebe und Familie. So verwischen sich scheinbar soziale und finanzielle Grenzen - Stars = Menschen wie du und ich!

In der Tradition der Frauenromane propagiert die Loren eine triebentkleidete Liebe, deren legitimer Spielplatz die Ehe ist: "Ich wollte keine heimliche Geliebte sein, ich wollte überhaupt keine Geliebte sein, mein ganzes Wesen lehnte sich gegen diese Rolle auf. Ich wollte endlich die Legitimität..."[588]
Die Loren will zwar Karriere, doch genauso zielstrebig Ehe und Familie: "Sie will ja nur, was jede ehrbare und wahre Frau beansprucht: einen Ehering, Kinder, ein Heim."[589]
Für die Karriere ist sie allerdings nicht zu sexuellen Leistungen bereit (so sagt sie).
"Als ich damals um Filmrollen und Anerkennung kämpfte, wäre es undenkbar für mich gewesen, mit jemandem zu schlafen, nur um meine Karriere voranzutreiben. ...Für mich kam dieser Weg nicht in Frage."[590]
Liebe ist für die Loren ein Kollektiv begriff, der Komponenten der Frauenroman-Liebe aufweist: "Das ist die Art von Liebe, die ich bis zum heutigen Tag besonders schätze. Selbstloses Geben, ohne die Hoffnung auf Vergeltung, aus reiner Liebe heraus."[591]
Diese Liebe ist untrennbar verbunden mit der Mutterschaft, dem großen Ziel ihres Lebens: "Ich entdeckte, daß die Mutterschaft keineswegs ein so routinemäßiger Vorgang ist, wie einem die vielen Bücher, die darüber geschrieben worden sind, einreden wollen. Jede Stufe der Entwicklung war für mich ein einmaliges Erlebnis, das mich tiefer bewegte, als ich es mit Worten ausdrücken kann."[592]
Sie bringt den Vergleich von Mutterschaft und Filmen zustande ("Mutterschaft und Filmen sind sich in dieser Hinsicht ähnlich: ein gesunder Instinkt ist unerläßlich, aber durch Erfahrung wird alles noch besser"[593]) und desmaskiert mit dieser Äußerung das latente nüchterne Karrieredenken einer Frau, die in ihrer Autobiographie versucht, ihr Image als aufopfernd Liebende und Supermutter zu polieren.

b) Marika Rökk

Eine andere, und zwar realistische Einstellung zur Liebe und Sexualität repräsentiert z.B. Marika Rökk. Sie versteht sich als triebhaftes, leidenschaftliches Wesen. Allerdings muß man sich vor Augen halten, daß sie dies ihrem Image - ungarisches Temperamentsbündel - schließlich auch schuldig ist. "Ich weiß, daß ich Sex ausstrahle. Männer haben mich immer mit diesem Blick betrachtet, der eng mit dem Gedanken an "Bett" zusammenhängt. Ich habe es, im Vertrauen gesagt, immer sehr genossen."[594] Auch für die Rökk mündet Sex letztlich in der Ehe: Jacoby, der sie defloriert, wird folgerichtig auch ihr erster Ehemann: "Ich hatte keine sexuelle Erfahrung, aber ich merkte doch, mit wieviel Liebe und Fingerspitzengefühl er mich behandelte. Er nahm mich so zart, daß ich überhaupt nicht erschrak."[595]

Purer Sex - just for fun - kann ihr zwar passieren ("Wir verstanden uns vornehmlich in einem Punkt: in diesem. Wenn ich ihn die erste Zeit nur in die Tür kommen hörte, begann ich schon, mich auszuziehen."[596]), doch die echte Liebe ist weniger triebhaft und führt zum Happy-End, zur Ehe: "Es war gewiß nicht erotische Gier. Nein, ich spürte, daß er richtig war für mich, vertrauenswürdig, ein Beschützer - und, voilà, ein Mann!"[597]

c) Ehe als Rückzugsmöglichkeit

Die männlichen Kollegen der o.a. Schauspielerinnen gehen überwiegend darin konform, daß sie gute Ehemänner und Familienväter sein wollen, wenn auch oft erst beim zweiten oder dritten Versuch: "Wir haben uns eigentlich immer sehr gut vertragen, die Gustl und ich. Dennoch ist es dann - nach sechzehnjähriger Ehe - zur Scheidung gekommen. Ich war meiner Titi begegnet. Schicksal![598] Zum Vaterfigur-Image gehört auch eheliche Treue und das Sich-Bekennen zum Partner. "Deshalb weiß ich ja auch gar nicht wohin mit meiner großen

Freude darüber, daß ich dieses Juwel von einer Frau gefunden habe."[599]
Die Leserinnen wissen die familiären Qualitäten ihrer Idole zu schätzen, ob diese nun Knuth, Schmeling oder Söhnker heißen - und das zahlt sich für Autoren und Verleger aus.

3 Bescheidenheit ist eine Zier ...

Gemeinsam ist allen Stars eine Selbstdarstellung, die vor Bescheidenheit geradezu trieft.
"Sobald ich mich einer Sache angenommen habe, gebe ich mein Äußerstes, mein Bestes. Was ich mir abfordere, erscheint mir nicht als etwas Selbstverständliches."[600] Die Loren betont ganz besonders ihre Zielstrebigkeit und ihren Fleiß, die sie aus den neapolitanischen Slums zum Erfolg führten. Dagegen beruft sich die Rökk immer wieder auch auf ihr Glück: "Ich habe in meinem Leben alles Schöne erhalten. Zu Persönlichkeit, Fleiß, Begabung, Gesundheit, Vielseitigkeit, Hübschheit braucht man etwas, was man nicht kaufen und nicht erlernen kann: das große Glück."[601] Dieser Aufzählung von Qualitäten ist nichts mehr hinzuzufügen.
Max Schmeling wertet gar seine boxerischen Erfolge bescheiden ab und postuliert stattdessen den Wert eines bürgerlichen Aufstiegs. "Was die Öffentlichkeit am wenigsten bemerkt hat, ist vielleicht mein größter Erfolg gewesen: daß mir, ..., ein neuer Anfang gelang. Das hat mir bewiesen, daß ich mehr war als nur ein erfolgreicher Faustkämpfer."[602] Zum Image des Publikumslieblings gehört es unbedingt, schlichte Bescheidenheit zu demonstrieren, dankbare Verwunderung angesichts der Verehrung: "Verwundert frage ich mich dann, weshalb die Welt gerade meinem Leben so viel Aufmerksamkeit zugewendet hat. ..., und die Erinnerung an die großen Kämpfe ist hinter den Horizont gesunken. Wie sonderbar, daß ich nicht mit ihnen vergessen bin."[603]
Zu den Meisterinnen dieser wahrhaft edlen Bescheidenheit

gehört übrigens auch Lilli Palmer, die sich als fleißig, gehorsam und selbstbeherrscht apostrophiert - der Prototyp der Dame.[603] Diesem Image paßt sie ihre Autographie perfekt an.
Ganz anders die Dietrich! Sie scheut sich nicht, das Bild der Mustergattin, der großartigen Mutter zu skizzieren[605] - "...wie soll man all das schlucken"[606]! Immer wieder beruft sie sich auf ihre preußische Erziehung: "Meine Erziehung und der Einfluß Goethes gaben mir moralische Grundsätze, denen ich mein ganzes Leben hindurch treu geblieben bin."[607] Diese "Charakter-Kostümierung"[608] kreiert die "ideale Deutsche für Exportzwecke"[609].

Alle Stars sind mehr oder weniger dem Zwang zur Typisierung ihres Ichs unterworfen. Da das Recht am eigenen Bild kommerziell nicht auszunutzen ist, greifen sie zu altbekannten Schemata und Stereotypen. Ob sie sich dessen immer bewußt sind, ob dies Verhalten Resultat einer unterbewußten Identifikation mit dem Image oder bewußte Verdummung des Lesers ist, fragt sich.

4 Spekulation mit der Angst

Hildegard Knefs erstes autobiographisches Buch "Der geschenkte Gaul" ist "immer noch ein Bestseller (Auflagenhöhe Mitte 1975: 580 000 Exemplare)"[610]. Der Erfolg dieses Buches liegt sicherlich darin, daß sie es versteht, Erwartungs-, Mentalitäts- und Ideologiebedürfnisse der Leser zu erfüllen.[611]
Ihr zweites Buch "Das Urteil" ist ihre persönliche Krankengeschichte, die einer Frau, der aufgrund eines Mammakarzinoms eine Brust amputiert wird. Die Knef betont die Authenzität, schränkt jedoch den dokumentarischen Wert ein: "Die in diesem Buch geschilderten Ereignisse beruhen auf eigenem Erleben, die Personen, deren Handlungen und Äußerungen sind im Sinne einer allgemeingültigen Aussage frei gestaltet und in keinem

Fall als Abbilder lebender Personen gedacht; etwaige Ähnlichkeiten sind daher rein zufällig."[612]
Die Knef spielt mit den Ängsten der Leser vor Krankheit und Medizin, und das unter dem Vorwand, über Mängel der ärztlichen Versorgung aufzuklären und anderen Krebskranken Lebenshilfe zu geben. Sie selbst ist allerdings die atypische Patientin: "Doch ich, als herrisch-verängstigte Hauptrollenträgerin, ließ hören: "Sagen Sie die Wahrheit, ich verlange die Wahrheit.""[613]
Sie will nicht nur mutig die Wahrheit über ihren Zustand erfahren, sie ist auch noch als alter Krankenhausprofi firm im medizinischen Fachlekt: "Wie sehne ich mich nach den paradiesischen Tagen und Nächten, als man Elend und Panik gegen ein violettes Kissen eintauschen durfte, auf dem man schmerzfrei davonflog, als Spasmo-Inalgon, als Fortral, als Valium plus Novalgin-Infusion noch ungegoren, ungeboren in makabren Hirnen ruhten, als die nervenzerreibenden, nackenzersägenden, allergiesäenden Bösartigkeiten uninjiziert blieben, als die Maßlosigkeit eines Schmerzes unausgekostet weichen mußte, als Eukodal und Klyradon, als Morphium noch nicht unter dem perfid-imbezillen Banner der Suchtgefahr im Lächeln einer Oberschwester, im Besserwissen eines knackgesunden und allemal unoperierten Internisten eingefroren lagen, als der klappernde Schlüsselbund zum Giftschrank keine verspielten Süchte unterstellte, als adoleszente Herointräume noch keine Rechtfertigung lieferten."[614]
Durch die Ich-Form gelingt ihr eine Spannungssteigerung in der Darstellung medizinischer Vorgänge, deren Unmittelbarkeit kaum ein Autor der Arztromane - und diesem Genre ist ihr Buch ja eng verwandt - erreicht. "Ich kann nicht atmen ... In meinem Bauch brennt's lichterloh. Auf ihm liegt eine Bleiplatte, preßt das Brustbein, Rippen, Hüftknochen, schürt das Feuer. Irgendwer tuschelt. Das Tuscheln läßt lodern wie Blasebalg, heizt ein, versengt. ...Eine feuchtkalte Hand tastet meine Hüfte ab, eine Nadel sticht irgendwohin..."[6

Diese Realitätsnähe trägt deutlich exhibitionistische Züge. Um ihre Außergewöhnlichkeit zu demonstrieren, wendet sie erstaunliche Effekte an: "Die Patientin hingegen erwacht im deutlichen Bewußtsein, Grauenvolles erfahren zu haben. Noch dämmert ihr nicht, daß sie Lysthenon-Alloferrin - sprich: Kurare-gelähmt während der Narkose kurzfristig erwacht und somit die an ihr vollzogene Operation teilweise miterlebt."[616]
Sie wiederholt immer wieder ihre Kritik an Arzt, Krankenhaus und am Ausgeliefertsein des Patienten.[617] Doch diese Kritik ist absolut subjektiv gefärbt durch ihre negativen Erlebnisse und in ihrer Destruktivität ungeeignet, dem Leser weiterzuhelfen, v.a. nicht, wenn sie sich in Ironie versucht ("Den liebe ich noch immer, den Professor, der mir - 14 war ich - ohne Betäubung den Kiefer operierte, Nasenseptum entfernte und "Reiß dich zusammen, Göre" brüllte."[618]).
Die pessimistische Botschaft der Knef heißt: Leben = Leiden. "Und jetzt laß uns von der Schönheit sprechen: Sie ist überall. Wie das Leid. Und für beide sind die Menschen blind."[619]
Sie warnt vor der Liebe, die den Menschen schutzlos macht: "...Ich habe dir etwas Gefahrvolles vererbt: die Fähigkeit der absoluten Konzentration und Hingabe an einen einzigen Menschen. Da bitte ich dich: Halte die Zügel deiner bedingungslosen Liebe, fürchte sie ein wenig, denn in der Liebe bist du ungeschützt und verletzbar wie nie zuvor."[620]
Obwohl die Knef sich um einen progressiv-fragmentarischen Stil bemüht, obwohl sie geradezu eine Negation gängier Werte offeriert, befindet sie sich auf dem Terrain der konsumorientierten Autobiographien.
Ihr Verkaufsrezept heißt Spekulation mit der Angst. "Das Urteil" schwimmt im Fahrwasser der Arztromane, deren Thema die Übermacht der Medizin und die Hilflosigkeit und Ohnmacht des Patienten sind.

Teil C

Die soziologische Funktion der Konsumliteratur

Untersuchungsgegenstand des zweiten Teils dieser Arbeit waren u.a. "Klassiker" der Trivialliteratur, Romane aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Autoren dieser Romane habe ich unter den Aspekten ausgewählt, daß sie nicht nur besonders typisch für ihr spezielles Genre sind, sondern auch - was ihre massenhafte Verbreitung angeht - zu den Favoriten der deutschen Leser zählen. Für die angeführten Bestsellerautoren der 60er und 70er Jahre dieses Jahrhunderts gilt dasselbe: auch sie haben Massenauflagen vorzuweisen, auch sie sind typische Repräsentanten der aktuellen Konsumliteratur.
Während jedoch sowohl Karl May als auch Eugenie Marlitt als auch Ludwig Ganghofer auf ihre Art individuelle Werke schufen und somit zumindest schöpferische Originalität bewiesen, sind Autoren wie Simmel und Genossen austauschbar. Zwar haben sie wohl ihre Stileigenheiten, doch was Motive, Themen etc. ihrer Romane betrifft, greifen sie stereotype Muster und klischeehafte Vorlagen auf. Insofern verharren sie wie alle Epigonen im Status der Nachahmer, die Altes in einem neuen Gewand verstecken.
Hinter modernen, aktuellen Kulissen verbergen sich also alte Klischees und traditionelle Werte der Trivialliteratur. Im folgenden stelle ich diese Werte hinsichtlich ihrer Funktion für den Rezipienten dar und untersuche ihre politischen Funktionsmöglichkeiten.

Kapitel I

Komponenten der "Heilen Welt" - Resümee der Untersuchung

1 Schwarzweißmalerei

Alle Romane, die ich für diese Arbeit untersucht habe, weisen eine deutliche Dichotomie der Welt und ihrer Menschen in Gut und Böse, Schwarz und Weiß auf.

a) Die Helden

Die Hauptpersonen - Helden - im Trivialroman sind sämtlich vorbildliche Menschen. Sie stellen sowohl ihrem Aussehen als auch ihrem Charakter nach Idealtypen dar. Zwar erheben die Autoren den Anspruch, ihre Helden aus dem Leben zu greifen, "...aber in der Art, wie er geschildert, in Fiktion überführt wird, wird die Kompliziertheit des Daseins insgesamt verschwiegen".[621] Die Helden sind keine komplexen Individuen, sondern verkörpern eine "Geschlossenheit im Sinne eines organischen Menschenbildes, das nicht Teil hat an den Erscheinungen, wie sie unsere Wirklichkeit bedingen".[622]

Diese Idealität ist unerläßliche Prämisse dafür, daß die Heldenfiguren dem Leser die Chance vermitteln, in eine heile Welt einzutreten - mittels Identifikation.[623]

Die Helden sind - wie die Analysen der Romane durchgehend ergeben - niemals häßlich, alt oder krank. Besonders deutlich werden ihre Qualitäten auch im Illustriertenroman akzentuiert - wie Hollstein feststellt.[624] Die Aussagen, die er für dieses Genre trifft, gelten ebenso für die von mir untersuchten Romane. Die äußere Schönheit der Helden spiegelt ihre innere Schönheit wider. Die männlichen Helden wecken Interesse bei den Leserinnen, ja, sie bringen sie zum Träumen. Dem männlichen Leser vermittelt die Art, wie z.B. der Held des Abenteuerromans von einer Gefahr in die nächste eilt - und alle siegreich meistert - , ein "Gefühl der Sicherheit"[626], stellt Freud fest. Der Held verkörpert Sehnsüchte und Wünsche der Gruppe, für die er produziert wird.

Außerdem besteht er stellvertretend für den Leser all die großen und kleinen Abenteuer, die ihm versagt bleiben. Die Leserin hat die Chance, zumindest in Identifikation mit Romanheldinnen einmal das Gefühl der leidenschaftlichen Liebe mitzuerleben - ein Gefühl, das sicherlich in krassem Widerspruch zu ihrem Liebes-, Ehe- und Familienalltag steht.

b) Gut und Böse

Die Welt des Trivialromans ist simpel in Gut und Böse unterteilt. Es gibt nur diese Alternativen, Kompromisse werden kaum realisiert. Wellershof nennt daher den Trivialroman ein "alternatives Zeichensystem, das von der Hauptperson gelesen werden muß"[627].
Der Rezipient folgt dem Helden auf dem Weg durch Gut und Böse und dekodiert mit ihm das Zeichensystem. Zwangsläufig steht das Happy-End am Ende dieses Weges - die Welt ist wieder in Ordnung.[628] "Die klare Gliederung des Romanpersonals nach einem alternativen Schema scheint eine Grundstruktur der Trivialliteratur zu sein, denn sie erlaubt mit der problemlosen Identifikation zugleich die ungehemmte Abfuhr der Aggressionen".[629] Indem die Guten Helfer des Ichs und die Bösen Feinde des Ichs werden[630], kann der Leser unterdrückte Aggressionen abreagieren.
Der Dichotomie Gut/Böse liegt eine starre Moral zugrunde, derzufolge die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Dieser Prozeß wird derart konsequent durchgezogen, daß die heile Welt des Romans keinerlei Ähnlichkeit mit der Realität hat.[631]
So bietet sie dem Leser den Ausgleich zu seinem Alltag, der ihn ja durchaus nicht immer gerecht behandelt. Im Trivialroman bestraft das Schicksal Unrecht und Verstöße gegen die Moral. Doch dieses Strafsystem unterliegt schizophrenen Regeln: Nur die Bösen werden mit aller Härte gestraft, für die Guten gelten andere Regeln (vgl. May!)[632].
Reisch weist auf die "Pseudomoral" der Schundliteratur hin -

mit der der Leser im Bereich der Groschenhefte besonders konfrontiert wird.[633] Die Autoren beanspruchen moralische Werte, verzichten aber "auf jede ernstliche Auseinandersetzung mit Menschen und ihren Handlungen"[634]. Diese Aussage hat generelle Gültigkeit für den Trivialroman.

2 Liebe, Leid und Happy-End

a) Liebe als Rettungsanker

Sterectyp zieht sich das Thema Liebe durch den Trivialroman. Es ist bereits deutlich geworden, daß diese Liebe verinnerlicht und triebentkleidet ist. Der Mensch des trivialen Liebesromans strebt nach einer idealisierten Liebe, die einen Gegenpol zum harten Alltag bildet - eigentlich möchte ja auch der Leser danach streben, doch die Verhältnisse sind nun mal anders. Liebe bedeutet im Trivialroman einen Rettungsanker[635], der "die Befriedigung der persönlichen Existenz durch eine enge soziale Beziehung"[636] garantiert.
Da diese Liebe Sicherheit schafft, muß sie aller Aggression - und das ist Sexualität schließlich - entkleidet sein. Schrader-Klabert verdeutlicht den Zusammenhang zwischen kulturellen Normen und der Tabuisierung aggressiver Sexualität[637]. "Entfesselte Sexualität bedeutet Destruktion und Anarchismus."[638] Es ist im Sinne der Erhaltung bestehender Gesellschaftsformen, daß die Sexualität kulturellen Normen angepaßt wird. Auch Ueding erkennt, daß "die vom Liebesroman glorifizierten Ideale wie Treue, Reinheit, Keuschheit,... die Sexualunterdrückung der Frau"[639] garantieren.
Interesse des Kleinbürgertums ist auch in unseren Tagen die Trennung von Sexualität und Liebe sowie von Fortpflanzung und Lust. Nur so können traditionelle Rollenmuster konserviert werden. Und nur dann leistet die Frau ihren Part zur heilen Welt des Mannes.[640] Zu denken gibt, daß genügend Autorinnen - "Onkel Toms"[641] - an der Erhaltung der Rollen mitarbeiten. Die Liebe wird zum Gegenspieler der herzlosen Wirklichkeit und die Häuslichkeit zum Antipoden der erbarmungslosen Welt."[642]

Proklamierter Idealzustand ist das "Trautes Heim - Glück allein"-Klischee.
Wo Sexualität als Spaß proklamiert wird, nämlich im pornographischen Roman, wird ebenfalls genau unterschieden zwischen Liebe und Sex, obwohl angeblich progressiv und fern aller überkommenen Moralbegriffe, herrscht in diesen Romanen dasselbe Rollenverständnis von Mann und Frau: Der Mann ist sexuell aktiver, potenter, bleibt meistens der Verführer, d.h., er sammelt Frauen wie Jagdtrophäen, bis ihn dann doch die Liebe überrascht und er sich für die Eine entscheidet. Ist einmal eine Frau sexuell aktiv, so stimmt etwas bei ihr nicht (nymphoman o.ä.). Ihre einzige Chance, "normal" zu werden, liegt in der schicksalhaften Begegnung mit einem Supermann, der es versteht, durch seine Supersexualität paradoxerweise ihre Liebe zu wecken. Das ist in modernem Gewand das altbekannte Lied!

b) Happy-End-Zwang?

Eine wichtige Komponente des Trivialromans, die sich schlüssig aus der alternativen Weltteilung in Gut und Böse ableitet, ist das Phänomen des Happy-Ends. Da der Trivialroman die heile Welt als Gegenwelt offeriert, muß er auch den Leser mit einem Gefühl der Befriedigung - es ist ja alles gutgegangen! - nach der Lektüre entlassen.
Dem Happy-End steht in selteneren Fällen das Zwei-Königskinder-Klischee gegenüber; es beinhaltet Komponenten wie Entsagung, Verlust durch den Tod oder Trennung der Liebenden. "Das Entsagen des Liebespaares - "Sie konnten zusammen nicht kommen" - wird so wunderschön dargestellt, daß der Zuschauer sie auch darum beneidet"[643]. So gereicht das Nicht-Happy-End zum Mittel der Sentimentalisierung: "Edelschmerz" mit raffinierter Wirkung[644].
Gleichzeitig reflektiert das tragische Ende, daß man sich dem Schicksal fügen muß, wie es die Helden tun. Der Leser weiß aus Erfahrung: "Ewiges Glück und anhaltende Zufriedenheit gibt

es auf dieser Welt nicht..."[645]. Der Trivialroman bestätigt ihm seine Erfahrungen und erreicht damit Pseudo-Realitätsnähe.

c) Ehe und Familie als Hort

Liebe im Trivialroman mündet zielstrebig in der Ehe, derart den meistgeträumten Wunschtraum (der Frau?) realisierend.[646] Die Frage ist, ob dieser Wunschtraum wirklich selbständig im Menschen entsteht oder ob er nicht durch die Umgebung, durch traditionelle Werte oder Normen evoziert wird. Betrachtet man die Entwicklungsgeschichte der Ehe, so ist mit Sicherheit zu konstatieren, daß sie ein "Stabilisierungsinstrument der Herrschaft" darstellt.[647] Der Trivialroman als Repräsentant und Verteidiger der Zweierbeziehung Ehe vertritt demnach die Interessen der Herrschenden, gleich welcher politischen Couleur. Ehescheidungen sind denn auch konsequenterweise verpönt. Heile Welt und Heim sind im Trivialroman identisch, selbst wenn es sich um pornographische oder autobiographische Romane handelt. Damit kommen die Trivialautoren dem Bedürfnis der Leser nach Sicherheit und Geborgenheit in unserer immer hektischeren Welt entgegen.[64
Habermas zeichnet den Prozeß der Polarisierung der Sozial-Intimsphäre des Bürgers[649] auf, in dessen Verlauf die Intimsphäre im Rahmen der Kleinfamilie sich immer mehr auf sich selbst zurückzieht.[650] Adäquat zu dem realen Prozeß der Modifizierung von Werten wie Liebe, Ehe, Familie, ja zur Entwertung dieser Werte, wächst die Hilflosigkeit des Bürgers. Verständlich, daß er dankbar literarische Produkte konsumiert, in denen er soziale und moralische Werte identifizieren kann, die Assoziationen an Zeiten auslösen, in denen die Welt noch in Ordnung war. Es liegt in der Natur des Menschen, idealisierend an "früher" zurückzudenken, selbst wenn er dieses "Früher" nur aus zweiter Hand (Eltern, Großeltern) kennt.

In der Realität vollzieht sich jedoch ein Wandel in der "familieninternen Autoritätsstruktur"[651], den der Trivialroman

nur bedingt nachvollzieht. Vielmehr wird "jene Normalität von Arbeit und Kleinfamilie, die die krisenhafte gesellschaftliche Ordnung täglich reproduzieren hilft"[652], als Ideal proklamiert. Alle Veränderungen der gesellschaftlichen Ordnung sind von Übel[653], die "heile Gegenwelt"[654] findet sich nur in der Konservierung überkommender Werte.
"Alles Leiden an der Gesellschaft, alle Hoffnung auf Veränderung wird in den Schonraum privaten Glücks gelenkt."[655]
Die Konsumliteratur übt nicht nur eine soziale Funktion - Ersatzfunktion! - für den Leser aus. Da sie gleichzeitig absolut im Consensus mit dem gesellschaftlichen und politischen System steht, ist sie ein politisches Medium der Konservierung und Stützung des Systems. Damit stellt die Konsumliteratur einen unflexiblen, stabilen Faktor zur Festigung bestehender Machtverhältnisse dar.

d) Fazit

Der Katalog der Komponenten, die das Phänomen "heile Welt" bilden, ist an dieser Stelle noch unvollständig. Vor allem fehlen die Bereiche falsche Religiösität sprich Pseudoreligion und Nationalismus sprich chauvinistisches Heimatgefühl, die ich in den Analysen angeschnitten habe. Diese Aspekte vernachlässige ich, da ich die unter a-c genannten Komponenten in der heutigen aktuellen Literatur für relevanter halte. Das heißt allerdings nicht, daß die o.a. nicht mehr existieren! Die Groschenheftautoren - und auch Autoren im Gefolge von Wiechert oder Agnes Günther - vermarkten diese Komponenten der "heilen Welt" immer noch.
Fazit der Untersuchung ist, daß sich die "heile Welt" als Kollektivbegriff für verschiedene Komponenten stereotyp durch den Trivialroman zieht. Gleiches gilt für andere Gattungen der Konsumliteratur, die nicht Sujet der vorliegenden Arbeit sind, wie z.B. das Trivialschauspiel oder auch der Schlager. Durch Summation und Kumulation wird das Kollektiv "heile Welt" zum Klischee, ja, es degeneriert häufig zum Kitsch.

Kapitel II

Funktionen der "heilen Welt"

Der Erfolg der Konsumliteratur ist nicht zu übersehen. Die enormen Auflageziffern sind ein eindeutiges Symptom für ihre Popularität.
Wie erklärt sich die Beliebtheit der Trivialliteratur?
Was bedeutet die "heile Welt" dem Konsumenten von Trivialliteratur?
Und nicht zuletzt: Wem nützt die "heile Welt"?

Diese Fragen zielen auf Bedürfnisse und Erwartungshaltungen der Rezipienten wie auf die Möglichkeit, durch Proklamation einer "heilen Welt" eine bestimmte ideologische Manipulation zu erreichen.

1 Die Bedürfnisse der Rezipienten nach "heiler Welt"

Den Leser veranlassen viele Gründe, nach Trivialliteratur zu greifen. Die Motivationen sind unterschiedlich, je nachdem, ob es sich um "den sogenannten einfachen Mann" handelt oder um den "Bildungsbürger"[656]. Eine Analyse der Leser von Trivialromanen durchzuführen, kann nicht Ziel dieser Arbeit sein. Schemme weist auf die Schwierigkeiten einer solchen Analyse hin[657] und entwirft mit vorsichtigen Einschränkungen das Bild des idealtypischen Lesers von Trivialliteratur:
"Er entstammt zwar nicht ausschließlich, aber doch primär den Schichten, die nur eine Volksschulbildung genossen haben."[658]
Konsumliteratur ist ihm als Folge geistig - seelischer Mangelerscheinungen wichtig.[659] Die folgenden Reflektionen zum Verhältnis heile Welt/Leser basieren im Grunde auf dieser Definition.

a) Unterhaltung und Entspannung

Natürlich spielt der Konsum von Trivialliteratur auch eine Rolle in der Freizeitgestaltung. "Unterhaltungsliteratur erfüllt wesentliche Funktionen der Freizeit: Regeneration,

Kompensation und Edukation."[660] Die Trivialliteratur bietet dem Konsumenten die Möglichkeit, sich durch Literatur zu entspannen, sich mit ihr zu erholen, "...Aggressionen zu entladen".[661] Je umfangreicher der Bereich der Freizeit im Leben des Menschen wird, desto dringender werden seine Bedürfnisse, diese freie Zeit zu nutzen, zu gestalten. "Sein Bedürfnis nach Entspannung, Unterhaltung, Zerstreuung ist durchaus legitim", konzidiert Bayer.[662] In dieser beinahe zynisch-herablassenden Legitimierung der Unterhaltungsbedürfnisse des Lesers ist deutlich die Arroganz der Literaturwissenschaft zu erkennen, die immer noch vom Elfenbeinturm ihrer ästhetischen Ansprüche auf U-Literatur herabschaut.

Bayer stellt auch fest, daß natürlich ein qualitativer Unterschied besteht zwischen dem Unterhaltungsbedürfnis des einfachen und des gebildeten Lesers. Ich bezweifle, daß diese Aussage Allgemeingültigkeit hat. Sie entspringt wie viele ähnliche Aussagen dem Drang des Literaturwissenschaftlers zu differenzieren, zu katalogisieren.
Auf der Suche nach Entspannung und Ablenkung betritt der Leser die Scheinwelt der Konsumliteratur, die seine Wunschwelt reflektiert. Ein Mittel zu entspannen und zu unterhalten ist die Summation und Kumulation spannender Situationen. Besonders der männliche Leser führt mittels der Aggressionhandlungen, z.B. im Abenteuerroman, sein eigenes aggressives Potential ab[663]. So werden die Helden Ersatzobjekte des Lesers.[664]
In den Rahmen des Unterhaltungsbedürfnis fällt - mit Einschränkungen - das Bildungsbedürfnis des Lesers. Die Reihe der populärwissenschaftlichen Werke beweist dies - siehe C.W. Ceram, von Däniken, etc. Allerdings liefert die Populärwissenschaft bestenfalls eine Halbbildung.[665]

b) Kompensation

"Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit."[666] Beim Lesen

versucht der Rezipient "...in der Realität erfahrene Frustationen auszugleichen ..."[667] und seinem Alltag zu entfliehen.[668]

Der Trivialroman bereitet dem Leser eine Ersatzbefriedigung. So nimmt z.B. der Abenteuerroman dem Leser die Mühe ab, selbst Abenteuer zu suchen und bestehen zu müssen - Lesen ist leichter als wirkliches Erleben[669]! Zusätzlich hat der Leser die Möglichkeit, seine Unzufriedenheit über das eigene langweilige Dasein zu kompensieren. "Die Situation des Gegenwartsmenschen ist charakterisiert durch die Langeweile."[670] Das Bedürfnis nach Kompensation in der Konsumliteratur entspringt demnach einer Art Lebensdefizit (s. pornographische Literatur!). Konsumliteratur präsentiert dem Leser das Glück, nach dem er sich sehnt. Kurz betont dieses "Faktum der Glückssehnsucht und -erwartung"[671]. Mit Hilfe der kompensatorischen Funktion der Trivialliteratur erhält der Leser das Glück, wenn auch sozusagen ein Second-Hand-Glück; denn schließlich erlebt er nur das Glück fiktiver Figuren in einer Scheinwelt mit. Diese Scheinwelt kann ihn vielleicht von Spannungen befreien[672], doch sicherlich nur temporär. Für den Alltag kann ihn die Scheinwelt natürlich nicht ausrüsten.

An dieser Stelle muß die negative Kritik an der Konsumliteratur einsetzen. "Nicht Kompensation als solche, sondernihre Art und Tendenz stehen zur Kritik."[673] Kompensation kann harmloses Vergnügen sein, sie kann aber auch zur existenziellen Gefahr werden, in dem Moment, wo die Grenzen zwischen bewußt gesuchter Scheinwelt und der Realität vor dem Leser verschwimmen. Das bedeutet sein Versagen im Alltag, sein Scheitern in der Gesellschaft. Die Trivialliteratur muß dem Leser als Mittel erkennbar bleiben, sie darf nicht Evasion bedeuten.

Es ist wichtig, zwischen den verschiedenen Niveauebenen der Konsumliteratur und ihrer jeweiligen Funktions- und Wirkungskraft zu differenzieren. Wenn ein Leser, der nur über einen restringierten Code verfügt, Literaturprodukte auf Groschenheftniveau preferiert, so ist dies noch lange kein Indiz

dafür, daß er ihre restringierte Gedankenwelt nicht durchschauen kann. Genauso wenig bedeutet die Lektüre von Arztromanen, in denen es von Fachlekten manchmal geradezu wimmelt (s. Fischer, Konsalik), daß ihr Leser selbst über einen elaborierten Code verfügen muß. Was für die Sprachfähigkeit des Lesers gilt, hat auch einen Aussagewert für seine Denkfähigkeit. Die Literaturwissenschaft setzt sich zwar notgedrungen mit dem Phänomen Konsumliteratur bis in seine tiefsten Abgründe auseinander, doch sie unterliegt nach wie vor dem Wunsch, zumindest das Bild des Lesers zu typisieren, ein Negativ-Ideal zu schaffen.
Geht man vom "Idealtypus" des einfachen, wenig gebildeten Lesers aus, so wirft sich die Frage auf, ob er zu dem Erkenntnisprozeß befähigt ist, der es ihm ermöglicht, - speziell in sogenannten Gegenwartsromanen à la Simmel - die Wirklichkeitsverfälschung zu konstatieren. Oder ist er den Einflüssen des Autors hilf- und wehrlos ausgeliefert? Diese Frage ist gleichzeitig die Frage nach Manipulation und Manipulationsfähigkeit! Und daß die Manipulationsfähigkeit in keinem reziprok proportionalen Verhältnis zum Bildungsgrad steht, dürfte ein Faktum sein (Studentenbewegungen beweisen dies wohl auch!).

c) Tagträume

In der Scheinwelt des Trivialromans wie auch im Illustriertenroman[674] werden Wünsche wahr. Jeder Mensch hegt seinen Traum vom Glück, und wenn die Realität ihn enttäuschen mag, der Trivialroman versagt in dieser Beziehung nicht.[675] Die Kunst, also auch die Trivialkunst, erfüllt hier deutliche Ersatzfunktionen, indem sie den Tagtraum fertig artikuliert und schriftlich fixiert serviert.[676] Freud führt aus, daß die Phantasie des Erwachsenen den Tagtraum als Spielersatz produziert.[677] Dies geschieht allerdings unausgesprochen. Es bleibt dem Dichter vorbehalten, den Tagtraum zu äußern. Der Leser findet sich darin wieder.[678] Allerdings ist Bausinger der Ansicht, daß zwar das Märchen, aber nicht der Trivialroman Traumarbeit leiste.[679]

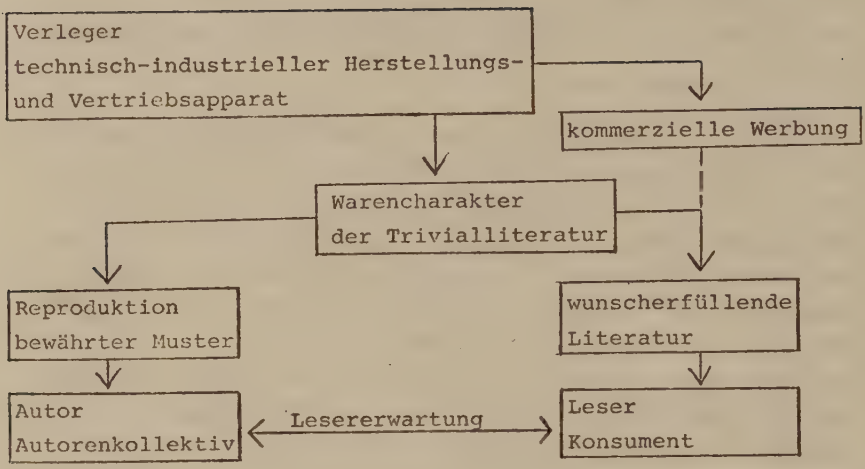
Doch die Ähnlichkeit von Märchen und Trivialroman ist durchaus vorhanden, wie die "modernen Märchen" der Courths-Mahler beweisen.

Ein Autor hat dann Erfolg, wenn er den Traum des Lesers, seine Gefühle und Wünsche getroffen hat, sie quasi reflektiert.[680] Der Leser kann sich dann voll identifizieren mit dem Helden, seinem Verhalten, seiner Situation. "Der Prozeß der Identifikation ist zu verstehen als Umweg zur Selbstdarstellung."[681] Eigentlich ist somit der Autor dem Leser nur zufällig einen Schritt voraus.
In einer Welt, die von Leistungs- und Konsumzwang regiert und von Zukunftsangst geprägt ist, bleibt dem Leser seine Traumwelt als Rückzugsmöglichkeit. Somit sind seine Tagträume existentiell wichtig, sie wirken beinahe therapeutisch. Diese Funktion der Konsumliteratur kann revolutionäre Gedanken verhindern helfen, sie ist also systemstabilisierend.

2 Trivialliteratur - Machtideologie: Literatursoziologische Randbemerkungen

a) Das Verhältnis Autor/Leser

Schemme führt in der folgenden graphischen Darstellung den Kommunikationsprozeß vor, dessen Träger Leser, Autor, Verleger und Hersteller sind.[682] Das fertige Produkt - der Warencharakter von Literatur in unserer Zeit ist nicht zu übersehen - muß die verschiedensten Ansprüche erfüllen.



Auf das Verhältnis von Autor und Verleger gehe ich nicht näher ein. Doch die Relation Autor/Leser bleibt zu charakterisieren; denn sie gibt Auskunft über das Wechselverhältnis, das zwischen der Erwartungshaltung des Rezipienten und der Leistung des Autors besteht.

Der Autor reproduziert bewährte Muster (s. Schulz Graphik), denn er paßt sich aus ökonomischen Motiven den Forderungen der Unterhaltungsliteratur an. "...wenn alles vorgeschrieben ist, bleibt dem Autor kein Platz für eigene Erfahrungen und eigene Erfindungen. Er kann nicht mehr bieten, als die Vorschrift ihm gestattet."[683] Wahrscheinlich will er auch nicht mehr bieten. Was er produziert, nennt Nutz "die Konstruktion ausgesprochener Sekundärliteratur".[684]

Daß der Autor sich diesem Zwang zur Anpassung beugen muß, folgert aus der eindeutigen Ausrichtung der Literatur auf Absatz. Wer Massenauflagen und entsprechende Honorare wünscht, schreibt nach den Gesichtspunkten der Absatzstrategie. Der Bestsellerautor ist folgerichtig stets auch der angepaßte, wenn auch bestimmt nicht der vergewaltigte Autor. Habermas konstatiert kritisch: "Ja, Massenkultur erwirbt sich ihren zweifelhaften

Namen eben dadurch, daß ihr erweiteter Umsatz durch Anpassung an die Entspannungs- und Unterhaltungsbedürfnisse[685] von Verbrauchergruppen mit relativ niedrigem Bildungsstandard erzielt wird, ..."[686] Die Trivialliteratur folgt völlig dem Geschmack des Publikums [687], des Lesers und damit Käufers. Schon die Marlitt ist Teil diese Prozesses; wie Lorenz schreibt, versorgte sie ihre Zeit mit den adäquaten Gefühlswerten[689]. Da der Trivialroman einer weiten Schicht von Konsumenten in ihren Bedürfnissen gerecht werden will, wird er so zum Modellfall der Konformliteratur".[690]

Trivialität bedeutet demnach Übereinstimmung des Angebotes mit den Bedürfnissen und Interessen des Lesers.[691] Die Erwartungshaltung des Rezipienten ist gekennzeichnet durch den Wunsch, Informationen zu erhalten, die er seinen eigenen Erfahrungen anschließen kann[692], die ihn also bestätigen. Waldmann nennt als Charakteristikum der Erwartungshaltung den Wunsch, "...im Kunstwerk Korrelate von Realität und deren Erfahrung"[693] zu erhalten.

Je geringer die Distanz zwischen dem Erwartungshorizont des Konsumenten und dem Werk, desto stärker nähert es sich "dem Bereich der 'kulinarischen' oder Unterhaltungskunst"[694]. Mit Einschränkungen können Schlüsse aus dem Werk auf den Konsumenten, d.h. auf seine spezifische Sozialschicht, gezogen werden, wie Langenbuchers Hypothese von der "Widerspiegelung sozio-ökonomischer Verhältnisse"[695] vorschlägt. Diese Widerspiegelungstheorie funktioniert jedoch nur unter der Voraussetzung, daß die Leserschaft typisiert, simplifiziert, d.h. katalogisiert wird. Sie versagt im Falle des gebildeten Lesers, der aus reinem Unterhaltungsbedürfnis zum Comic greift, genauso wie im Falle des ungebildeten Autodidakten.

Bisher habe ich nur den Aspekt der Anpassung des Autors an sein Publikum dargestellt. Doch so einseitig entwickelt sich der Prozeß literarischen Konsums nicht. Auch der Autor

kann autonom den Erwartungshorizont des Lesers regelrecht produzieren.
Bark spricht vom "produzierten Leser"[696]. Auch Schenda warnt vor der Manipulationsmöglichkeit der Trivialautoren: "Die 'Bedürfnisse', ..., können den Lesern von den Texten eingeredet werden."[697] In diesem Kontext zieht er die Leistungsstereotypen der Wilhelminischen Epoche als Beispiel heran.[698]

Zusammenfassend möchte ich das Verhältnis Autor/Leser ein beidseitig Ambivalentes nennen.

1. Der Leser erwartet Erfüllung seiner vorhandenen Bedürfnisse in der Konsumliteratur und bezieht neue Bedürfnisse aus der Konsumliteratur.
2. Der Autor paßt sich dem Erwartungshorizont des Lesers an und produziert Leserollen, "von denen er annimmt, daß der Konsument sie widerspruchslos übernimmt".[699]

b) Die soziologische Bedeutung der Konsumliteratur

Die Konsumliteratur typisiert klischeehaft und beschreibt die Welt analog als Kreislauf nach festen Regeln. "Der Illustriertenroman verwandelt dergestalt Gesellschaft in Natur, wo stets und ewig die gleichen Gesetze herrschen"[700]. So spiegelt die Konsumliteratur eine Welt vor, in der alle Ereignisse für sich sprechen und "als solche einen Wert darstellen"[701]. Diese proklamierten Werte übernimmt der undifferenzierte Leser bereitwillig, da sie ihm Bestätigung des gesellschaftlichen Status Quo, also auch Sicherheit und Bequemlichkeit bedeuten.
Die "ideologische Verklärung"[702] bestehender Verhältnisse dient der "Konsensusbildung im Sinne des Bestehenden"[703] und somit den Mächten, in deren Interesse Konservierung traditioneller Werte liegt.[704]
Adorno formuliert den "kategorischen Imperativ der Kulturindustrie folgendermaßen: "...du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, ohnehin alle denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindu-

strie anstelle von Bewußtsein ..."[705].

Die Lehre von Resignation und Ergebung in die Verhältnisse, mit Hoffnung auf das kleine Glück[706], die heile Welt zu Hause, vermitteln die Trivialautoren aller Zeiten (vgl. Simmel).

Wenn der Leser einen der sogenannten Gegenwartsromane liest, erlebt er seinen Alltag auf literarischer Ebene. Das Scheitern und Versagen der Helden gehört in diesen Romanen dazu, denn sie erheben Realitätsanspruch. Für den Leser resultiert aus derartigen Alltagsgeschichten "die resignative Anpassung an die vorgegebenen Lebensumstände"[707]. Sie bestätigen ihm seine Ohnmacht gegenüber allem, was er unter Politik und politischer Macht versteht.[708] Ich muß an dieser Stelle die Bezeichnung Leser in "Idealtypus des Lesers aus der Unterschicht" differenzieren. Nicht jeder Leser ist so perfekt beeinflußbar. Er muß spezielle Voraussetzungen mitbringen, um als Objekt zur Manipulation tauglich zu sein.
Nusser liefert einen Katalog von Orientierungsmustern, in dem er komparativ Unter- und Mittelschicht gegenüberstellt:

I. Arbeitsplatz

a) soziologische Dimension

Unterschicht	Mittelschicht
- Unterordnung	- relative Unabhängigkeit
- Reduktion der Erfahrungsmöglichkeiten	- relativ breite Erfahrungsmöglichkeiten
- Übereinstimmung in der Definition sozialer Situationen; Konformität mit der Gruppe, Solidarität	- relativ individuelle, unterschiedliche Interpretation sozialer Situationen; Individualität

b) psychologische Dimension

Unterschicht	Mittelschicht
- begrenzte Erfahrungsmöglichkeiten	- relativ unbegrenzte, vielseitige Erfahrungsmöglichkeiten
- Hemmungen bei Lernprozessen	- Offensein für Lernprozesse
- kurzfristigere Handlungsplanungen	- langfristiger Handlungsplanungen
- geringere Rollenflexibilität und Rollendistanz	- relativ hohe Flexibilität in der Übernahme sozialer Rollen und Distanz zur eigenen Rolle

II. Primar- und Sekundärbeziehungen/personale Organisation

a) soziologische Dimension

Unterschicht	Mittelschicht
- relativ geringe Ich-Autonomie	- relativ hohe Ich-Autonomie
- Normenrigidität	- Interpretation und individuelle Ausgestaltung von Normen
- autoritäres Einstellungssyndrom	- weniger autoritäre Einstellungen
- Orientierung am sozialen Status des Interaktionspartners	- größere Orientierung an der Person des Interaktionspartners
- Stabilität der Rollenbeziehungen	- relative Instabilität der Rollenbeziehungen

b) psychologische Dimension

Unterschicht	Mittelschicht
- geringe Reflexionsneigung und -fähigkeit	- Neigung und Fähigkeit zur Reflexion
- wenig ausgebildete Selbstkontrolle; impulsive Affektentladungen	- relativ ausgebildete Selbstkontrolle; Möglichkeit der Neutralisierung von Affekten durch Verbalisierung
- Passivität; Resignation; Fatalismus; Mißtrauen	- Initiative; Kreativität; Entscheidungsfreudigkeit; Kontaktfreudigkeit 709

Ein Auszug aus diesem Katalog ergibt, daß es der Leser der Unterschicht und nur bedingt der Leser der Mittelschicht ist, der den politischen und sozialen Strukturen der Umwelt hilflos und desinteressiert gegenübersteht und entsprechend zur Anpassung bereit ist.[710]
Das Beispiel May zeigt, daß mit der Ohnmacht des Lesers gegenüber gesellschaftlichen Problemen auch das unklare soziale Bewußtsein des Autors korrespondiert[711]. Das Ergebnis sind Werke, die auf traditionelle Werte und Muster zurückgreifen. Der Erfolg von Mays Werken auch in unserer Zeit beweist, daß beim Leser ein Bedürfnis nach heiler Welt existiert.

Dieses Bedürfnis befriedigt die Konsumliteratur, wenn sie ständig das bürgerliche Familienglück als Ideal präsentiert. Die Auseinandersetzung mit sozialer Realität dient bestenfalls als Vorwand, um Klischees wie Liebesleid und Entsagung zu bearbeiten (vgl. Konsalik,Gottes zweite Garnitur!). Höllerer kritisiert, daß der einzelne Leser hinter dem, was er liest, verschwindet. Er kann nur reproduzieren, was ihm die Gesellschaft mundgerecht servieren läßt.[712]
Die Rollenmuster, die die Konsumliteratur beschreibt, haben

ihren Wert für die bestehende Gesellschaft.[713] Aufklärung über Rollenschemata liegt nicht im Interesse der konservativen Mächte. Antoch spricht sogar von Unterschlagungen zur Verdummung der Leser und ihrer Vorbereitung zum Gehorsam gegenüber jenen, die scheinbar nicht werten, sondern schlicht die Logik der Sachzwänge vertreten".[714]
Die Evasionsmöglichkeit, die die heile Welt in der Konsumliteratur schafft, hat demnach eine politische Bedeutung. Es besteht ein direkter Zusammenhang von Konsumliteratur und herrschenden Ideologien, der sich in ihrer Konformität äußert. Die Konformität versteht sich aus ökonomischen Interessen (vgl. Idealisierung der Lebensform Ehe!)[715], aber auch aus machtpolitischen Interessen. Nutznießer der Orientierungslosigkeit[716] von Lesern, die die Illusion der heilen Welt anstelle von Informationen und kritischer Konfrontation mit der Realität preferieren, sind wohl die herrschenden Schichten. Damit meine ich sowohl die politischen als auch die ökonomischen Machthaber.
Die Auseinandersetzung mit der soziologischen Funktion des Phänomens der "heilen Welt" in der Konsumliteratur bietet u.a. die Chance, "die Mechanismen gesellschaftlicher Wirklichkeit"[717] in nicht herrschaftsfreier Gesellschaft aufzudecken. Die Komponenten der "heilen Welt" sind ernstzunehmende Symptome für die Wünsche und Träume des Lesers.

Anmerkungen

1 vgl. Albert Klein, Heinz Hecker, Trivialliteratur Grundstudium Literaturwissenschaft, Bd. 10 Opladen 1977, S. 10

2 vgl. Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk, München 1958[15]

3 vgl. Hermann Bausinger, Wege zur Erforschung der trivialen Literatur, in: Studien zur Trivialliteratur, Hrsg. H.O. Burger, Frankfurt/M. 1968,S.5

4 vgl. Gustav Sichelschmidt, Verblöden die Deutschen, Analyse und Bilanz eines Niveauabstieges oder macht Wohlstand dumm? Herford 1969, S. 22

5 ders., S. 91

6 vgl. Hans Albert Glaser, Endlösung für die Literatur in Die Zeit Nr. 5, 25.01.80, S. 37

7 vgl. Walter Nutz, Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller, Köln 1962, S. 114

8 vgl. Gustav Sichelschmidt, Mord und Abenteuer Berlin 1969, S. 9

9 vgl. Günter Waldmann, Theorie und Didaktik der Trivialliteratur München 1977[2], S. 7

10 vgl. Marianne Thalmann, Der Trivialroman des 18. Jhdts. Ein Beitrag zur Entwiclungsgeschichte der Geheimbundmystik, Berlin 1923

11 dies.: Der Frauenroman, S. 12

12 vgl. Joachim Bark, Der Kreistanz ums Triviale, in: Trivialliteratur, Hrsg. Ruchtäschel, Zimmermann, München 1976, S. 10

13 vgl. Hans Friedrich Foltin, Die minderwertige Prosaliteratur, Einteilungen und Bezeichnungen, in: Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39, 1965, S. 288-323

14 vgl. Albert Klein, Die Krise des Unterhaltungsromans im 19. Jahrhundert, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der ästhetisch geringwertigen Literatur, Bonn 1969

15 Wolfgang Schemme, Trivialliteratur und literarische Wertung, Stuttgart 1975, S. 139

16 vgl. Foltin, a.a.O., S. 296ff

17 Schemme, a.a.O., S. 140

18 Gero von Wiopert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969[5], S. 806

19 ders., S. 813

20 Walter Wiora, Der Trend zum Trivialen im 19. Jahrhundert, ein kulturgeschichtliches Nachwort, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, Hrsg. Helge de la Motte-Haber, Frankfurt 1972, S. 262

21 ders., S. 263

22 ders., S. 264

23 vgl. Martin Greiner, Die Entstehung des modernen Unterhaltungsromans, Reinbeck 1964 (rde 207), S. 142

24 ebd.

25 Schemme a.a.O., S. 439

26 Foltin a.a.O., S. 301

27 Wiora a.a.O., S. 266

28 ders., S. 267

29 ders., S. 267 f

30 ders., S. 268

31 Rudolf Hoberg, Trivial, Zum Wortgebrauch im heutigen Deutsch, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, S. 10-11

32 Greiner a.a.O., S. 142

33 vgl. zur Feldlehre: E. Coseriu, Die lexematischen Strukturen. Sprache-Strukturen und Funktionen, Tübingen 1970, S. 159-179

34 Hoberg a.a.O., S. 11

35 ders., S. 14

36 ebd.

37 Hoberg, a.a.O., S. 16
38 ebd.
39 ders., S. 14
40 ebd., S. 17 f
41 vgl. Greiner a.a.O., S. 143
42 ebd.
43 ebd.
44 vgl. Greiner a.a.O., S. 143: "Banalität ist eitel, Trivialität ist schamlos."
45 Klein, Hecker, a.a.O., S. 84
46 Wilpert, a.a.O., S. 806
47 vgl. Klein, Hecker, S.90:
"Die ebenso häufige wie simple, schier unausrottbare Gleichsetzung von Unterhaltungs- und Trivialliteratur verwechselt Funktions- mit Wertkriterien und diffamiert pauschal eine zentrale Aufgabe der Literatur."
48 Wiopert a.a.O., S. 806
49 ders., S.813
50 vgl. Klein, a.a.O., S. 1
51 ders., S. 41-47
52 Dorothee Bayer, Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1971^{2}, S. 7
53 dies., S. 11
54 ebd.
55 dies., vgl. S. 7
56 vgl. Greiner, a.a.O., S. 10
57 ebd.
58 ders., S. 11
59 Hans Dieter Zimmermann, Das Vorurteil über die Trivialliteratur, das ein Vorurteil über die Literatur ist, in: Akzente, 19. Jahrgang 1972, S. 394
60 Greiner, a.a.O., S. 15-17
61 Wolfgang Nutz, Der Trivialroman, Seine Formen und seine Hersteller, Kunst und Kommunikation, Bd. 4, Köln 1962, S. 12

62 ders., S. 13
63 ders., vgl. S. 18
64 ebd.
65 ebd.
66 vgl. Gustav Sichelschmidt, Liebe, Mord und Abenteuer, Eine Geschichte der dt. Unterhaltungsliteratur, Berlin 1969, S. 10f
67 ders., S. 9f
68 vgl. Zimmermann a.a.O., S. 393
69 vgl. Wolfgang Langenbucher, Der aktuelle Unterhaltungsroman, Bonn 1964. Auf eine weiter Hinzuziehung Langenbuchers verzichte ich an dieser Stelle, weil seine Untersuchung primär aus der Perspektive des Zeitungswissenschaftlers erfolgt.
70 vgl. Marion Beaujean, Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jhdts., Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans, Bonn 1964. (Abhandlungen der Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 22) S. 188
71 dies., S. 189
72 vgl. Foltin a.a.O., S. 243/248
73 ders., S. 248
74 ders., S. 259
75 ders., S. 402 ff
76 Schemma, a.a.O., S. 142
77 ders., S. 144
78 ders., S. 148
79 ebd.
80 vgl. Günter Waldmann, Theorie und Didaktik der Trivialliteratur, München 1977^2, S. 135
"Seine Definition: Trivialliteratur ist diejenige Literatur, die mindergewertet ist wegen der gesellschaftlichen und geschichtlich bedingten geringen Schätzung..."
81 ders., S. 124
82 vgl. Bark a.a.O., S. 10
83 vgl. I, 1 und 2
84 vgl. Walter Müller-Seidel, Probleme der literarischen Wertung, Stuttgart 1969, S. 17

85 ebd.
86 ders., S. 19 f
87 ders., S. 20
88 ders., S. 20 f
89 ders., S. 26 u. 30
90 vgl. Waldmann, a.a.O., S. 114 f
91 ders., S. 123
92 ebd.
93 vgl. Klein, Hecker a.a.O., S. 39. Sie verweisen auf Emil Staiger, Die Kunst der Interoretation, Zürich 1955, S. 13:
"...nicht jeder Beliebige kann Literaturhistoriker sein. Begabung wird erfordert, außer der wissenschaftlichen Fähigkeit ein reiches und empfängliches Herz, ..."
94 vgl. Wilhelm Emrich, Wertung und Rangordnung literarischer Werke in: Sprache im technischen Zeitalter Hrsg. Walter Höllerer 9-12 1964, S. 977
95 ders., S. 980 f
96 ders., S. 990
97 Schemme, a.a.O., S. 55
98 Jochen Schulte-Sasse, Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung, Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs, München 1971, S. 43
99 vgl. ders., S. 42 u. 58
100 ders., S. 59
101 ders., S. 60
102 ders., S. 130 f
103 ders., S. 138
104 ebd.
105 vgl. II.1
106 Schulte-Sasse, S. 138
107 Schemme a.a.O., S. 163
108 ders., S. 168
109 "Auf eine Bearbeitung des Phänomens Kitsch habe ich in diesem Abschnitt verzichtet, da ich es für wichtig halte, ihm einen eigenen Abschnitt zu widmen.
Vgl. I, 3 c 110

110 Dabei folge ich überwiegend den Untersuchungen von Klein, Hecker

111 Klein, Hecker a.a.O., S. 18

112 dies., S. 20

113 vgl. dies., S. 20 f

114 Thalmann a.a.O., S. 12

115 Klein, Hecker, S. 21

116 vgl. dies., S. 21 f

117 vgl. dies., S. 22

118 dies., S. 24 f

119 vgl. Walter Killy, Deutscher Kitsch, Göttingen 1961, S. 9-33
Auf Killys Arbeit gehe ich in Abschnitt II, 3 c ein.

120 Klein, Hecker, S. 26 f

121 dies., S. 30 f

122 vgl. Schulte-Sasse a.a.O., S. 16

123 Emrich kritisiert fast polemisch das "moderne historische Bewußtsein" und spricht vom "Dilemma aller historisch - aber auch noramtiv ästhetisch - orientierten Wertungen". Er stimmt für ontologisch orientierte Wertungen, da sie "... eine Möglichkeit in sich enthalten, verbindliche Wertungen und Rangordnungen zu entwickeln, ..." Vgl. s. 974-976

124 vgl. Müller-Seidel a.a.O., S. 41

125 vgl. Schulte-Sasse a.a.O., S. 136 f 126

126 ders., S. 137

127 ders., S. 137 f

128 Hermann Broch, Das Weltbild des Romans in: Dichten und Erkennen, Ges.Werke. Essays 1 Zürich 1955 S.216 f

129 vgl. Klein, Hecker a.a.O., S. 33

130 Broch a.a.O., S. 295

131 ders., S. 296 f

132 ders., S. 295

133 vgl. Killy a.a.O., S. 30 f

134 Broch, S. 307

135 ders., S. 306

136 vgl. Schulte-Sasse, S. 135

137 Broch, S. 325
138 ders., S. 307
139 vgl. Schulte-Sasse, S. 136
140 Killy, S. 11
141 vgl. Killy, S. 11-21
142 ders., S. 14
143 ders., S. 26
144 ders., S. 26 f
145 vgl. Werner Hofmann, Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste in: Das Triviale in Musik...S. 211
146 ebd.
147 Foltin a.a.O., S. 242
148 ders., S. 243
149 ebd. ff
150 Bausinger a.a.O., S. 17, vgl. dazu: Sichelschmidt a.a.O., S. 18 "Man hat sich daran gewöhnt, den Beginn unserer modernen Unterhaltungsliteratur mit dem Jahre 1740 einzusetzen."
151 Beaujean a.a.O., S. 19
152 vgl. dies., S. 19 ff
153 vgl. Sichelschmidt, S. 15
154 vgl. Foltin, S. 245
155 vgl. Sichelschmidt, S. 78
156 Genaue Informationen über Cramer bei Sichelschmidt, S. 78-80
157 Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen
158 vgl. Sichelschmidt, S. 82-94
159 ders., S. 29 f
160 vgl. Beaujean, S. 178-183
161 vgl. Sichelschmidt, S. 111 ff
162 vgl. Sichelschmidt über Lafontaine, S. 112-114
163 vgl. Foltin, S. 248 f
164 vgl. Sichelschmidt, S. 153
165 Langenbucher (S.79) nennt als Quelle: Otto Hartmann, Die Entwicklung der Literatur und des Buchhandels Leipzig 1910
166 vgl. Sichelschmidt, S. 153 f, zur Marlitt S. 154 ff

167 vgl. Foltin, S. 253
168 Sichelschmidt, S. 169
169 vgl. Foltin, S. 251
170 vgl. Sichelschmidt, S. 171-173
171 ders., S. 204
172 ders., zu May: S. 204-207
173 ders., S. 179-182
174 Ich verweise auf die gründliche "Geschichte der der deutschen Unterhaltungsliteratur" von Sichelschmidt: Liebe, Mord und Abenteuer
175 Foltin a.a.O., S. 256 f
176 ders., S. 257
177 vgl. Sichelschmidt, S. 224
178 ders., S. 232 f
179 ders., S. 235 f
180 ders., S. 237 f
181 ders., S. 238 f
182 ders., S. 239 f
183 vgl. Langenbucher a.a.O., S. 108 Quelle: Hans Friedrich Schulz, Das Schicksal der Bücher und der Buchhandel, Berlin 1960^{2}, S. 2
184 vgl. Langenbucher, S. 111 f
185 ders., S. 112, Quelle: Hans Platte, Soziologie
186 des Taschenbuches in: Bertelsmann-Briefe Heft 15/1962, Gütersloh, S. 7
186 vgl. Sichelschmidt, S. 243
187 ebd.
188 vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Berlin 1971^{5}, S. 202 f
189 ebd.
190 ebd.
191 vgl. Foltin, S. 242 f
192 Waldmann, S. 63
193 Langenbucher, S. 46
194 Walter Hollstein, Der deutsche Illustriertenroman der Gegenwart, München 1973, S. 19

195 Langenbucher, S. 79
196 vgl. ders., S. 81
197 ders., S. 84
198 vgl. ders., S. 116
199 ebd.
200 vgl. ders., S. 118 f
201 Wolfgang Kayser, Das literarische Leben der Gegenwart in : Deutsche Literatur in unserer Zeit, Bd. 73/74, Göttingen 1959, vgl. S. 18 f
202 Langenbucher, vgl. S. 120 f
203 Rolf Föhner, Das Buch in der Gegenwart, Gütersloh 1961, vgl., S. 124 f
204 vgl. Nutz, a.a.O., S. 123
205 ebd.
206 Waldmann, a.a.O., S. 25
207 vgl. Nutz, S. 26 ff und S. 69
208 Höllerer a.a.O., S. 44 f
209 vgl. Bausinger a.a.O., S. 13
210 vgl. Höllerer, S. 42 f
211 ders., S. 38
212 ders., S. 37
213 Nutz, S. 52
214 ebd.
215 ders., S. 65 f
216 ebd.
218 ebd.
218 vgl. Waldmann, S. 61 ff
219 ebd.
220 Karl Kraus, Sprüche und Widersprüche, 1965, S. 127
221 vgl. Klein, Hecker a.a.O., S. 48
222 vgl. Höllerer, S. 56
223 Max Lüthi, Trivialliteratur und -magie in: Neue Züricher Zeitung 24.8.1966, Blatt 5
224 vgl. Waldmann, S. 164
225 vgl. Bayer a.a.O., S. 25, 35, 45
226 Bausinger, S. 27
227 Waldmann, S. 94
228 vgl. Nusser, S. 27 ff

229 vgl. Waldmann, S. 168
230 vgl. Waldmann, S. 170 f
231 vgl. Sichelschmidt, S. 146
232 vgl. Eugenie Marlitt, Reichgräfin Gisela
Berlin o.J.S.4
233 ebd.
234 George L. Mosse, Was die Deutschen wirklich
lasen, in: Popularität und Trivialität,
Hrsg. Grimm, Jost, Hermand, Frankfurt 1974 S. 102
235 vgl. Ruth Horovitz, Vom Roman des Jungen Deutschland
zum Roman der Fartenlaube, Breslau 1937, S. 95
236 vgl. Ruth K. Angress, Sklavenmoral und Infantilismus
in Frauen- und Familienromanen in:
Popularität und Trivialität, Hrsg. Grimm, Jost,
Hermand, Frankfurt 1974, S. 123
237 vgl. Bausinger, S. 28 f
238 ebd.
239 vgl. Sichelschmidt, S. 232 f
240 Eugenie Marlitt, Das Geheimnis der alten Mamsell,
Leipzig 1868
241 vgl. Nusser, S. 27 f
242 vgl. Marlitt a.a.O.
243 vgl. Hedwig Courths-mahler, Die Bettelprinzeß
244 Mosse, S.107
245 vgl. Rosa Mayreder, Familienliteratur in:
Das Literarische Echo, u. Jg., 1905-1906, S. 414
246 Marlitt a.a.O., S. 53
247 vgl. dies., S. 104 f
248 vgl. I 1 a
249 vgl. Courths-Mahler a.a.O.
250 vgl. Killy, S. 10 ff
251 ders., S. 12
252 vgl. Sayer a.a.O.
253 Waldmann, S. 17
254 Klein, Hecker, S. 112 f
255 ebd.
256 vgl. Horowitz, S. 72

257 Nusser, S. 37
258 vgl. ebd.
259 vgl. ders. S. 85
260 vgl. ders. S. 29
261 vgl. Mosse, S. 111
262 vgl. Nusser, S. 38-39
263 Angress, S. 123
264 vgl. dies., S. 135
265 vgl. Dieber Wellershof, Von der Moral erwischt,
Analyse eines Trivialsromans in:
DW, Köln 1969, S. 75 ff
266 vgl. Waldmann, S. 23 f
267 vgl. I 2
268 Eugenie Marlitt in: Horowitz a.a.O., S. 73
269 Angress a.a.O., S. 121
270 vgl. dies., S. 123
271 vgl. Horowitz, S. 86, 89
272 Barbara Noack, Ein gewisser Herr Ypsilon, 1973
Liebe inbegriffen, 1974
Der Bastian, 1977, alle rororo
273 Ein gewisser Herr Ypsilon, S. 123
274 Bertelsmann-Lesering - Illustrierte, 4/1979, S. 9
275 vgl. Fischer, Damals war ich siebzehn, Bastei-Lübbe 1979
276 vgl. dies., Mit der Liebe spielt man nicht
Heyne München 1979[3]
277 vgl. dies., Eine Frau von 30 Jahren, Bastei-Lübbe 1979
278 vgl. Nusser a.a.O., S. 16
279 Angress a.a.O., S. 19
280 vgl. G. Herm, Die Romanfabriken, in: Die Zeit vom
23.9.1966 (Literaturbeilage)
281 vgl. Institut für Demoskopie Allensbach: Romanhefte
Leseranalyse 1964, S. 11
282 ebd. Tabelle 8
283 vgl. Allensbach a.a.O.
vgl. Quantitative Untersuchung der Marplan Forschungs-
gesellschaft für Markt und Verbrauch mbH 1969

283 Zitiert nach:
Arbeitsgruppe Massenliteratur in:
Ästhetik und Kommunikation, H. 5/6, 1972, S. 55

vgl. Nusser a.a.O., S. 8

284 ebd.

285 vgl. Silvia-Roman Band 11, 1189 und Band 690

286 vgl. Pabel-Verlag, Liebesglück, 5 Romane in einem Band
Nr. 177

287 ebd.

288 vgl. ders., Bd. 170

289 vgl. Silvia-Roman, Bd. 1190

290 vgl. Silvia-Roman, Bd. 1191

291 vgl. Silvia-Roman, Bd. 515

292 vgl. Silvia-Roman, Bd. 1216

293 vgl. Silvia-Roman, Bd. 1423

294 Ulrich Beer a.a.O., S. 11

295 Ihr junges Herz war voller Sehnsucht,
Silvia-Roman, Bd. 814, S. 7

296 Geständnis im Ahnensaal, a.a.O., S. 6

297 Lieben heißt vergeben, Pabel-Verlag, Bd. 159, S. 7

298 Geständnis im Ahnensaal, a.a.O., S. 7

299 Ihr junges Herz war voller Sehnsucht, a.a.O., S. 19

300 Geständnis im Ahnensaal, vgl. S. 9 u. S. 11

301 ebd.

302 Wenn du gehst, zerbricht mein Glück,
Silvia-Roman, Bd. 515, S. 19

303 Geliebter fremder Mann, Silvia-Roman, Bd. 793, S. 36

304 vgl. Nusser a.a.O., S. 90 f

305 vgl. Sichelschmidt, S. 204

306 ebd.

307 vgl. Gertrud Oel-Willenborg, Von deutschen Helden,
Weinheim 1973, S. 13 f

308 vgl. Ingrid Bröning, Die Reiseerzählungen Karl Mays
als literaturpädagogisches Problem, Ratingen 1973
S. 51 ff

309 dies., S. 54

310 vgl. dies., S. 57
311 ebd.
312 Horst Müller, Helden zum Rapport, Düsseldorf 1970, S. 93
313 Volker Klotz, Durch die Wüste usw. in: Trivialliteratur, Hrsg. Schmidt-Henkel, S. 42
314 Der Analyse liegt die sogenannte Bamberger Ausgabe zugrunde: Karl Mays Gesammelte Werke, 70 Bde., Bamberg seit 1945, Bd. 1, Bd. 7-9 in der Auflage von 1951
315 Karl May, Winnetou I, S. 9 f
316 Oel-Willenborg, S. 29
317 vgl. Ernst Aeppli, Der Traum und seine Deutung, Stuttgart, 1963, S. 241
318 May, Winnetou I, S. 23 und 28 f
319 ders., Winnetou II, S. 29
320 Mosse, S. 109
321 Ma, Winnetou II, S. 407
322 Bröning, S. 148
323 vgl. dies., S. 149
324 vgl. Arno Schmidt, Sitara und der Weg dorthin, Karlsruhe 1963
325 Bröning, S. 143
326 vgl. May, Old Surehand I u. II
327 Bröning, S. 145
328 May, Winnetou I, S. 23
329 Bröning, S. 146
330 May, Unter Geiern, S. 11
331 Bröning
332 Oel-Willenborg, S. 37
333 dies., 61 u. 62, S. 154
334 dies., S. 60
335 dies., S. 61
336 dies., S. 211
337 dies., S. 212
338 May, Winnetou I, S. 75
339 Müller, S. 86
340 May, Winnetou II, S. 420 f

341 vgl. Müller, S. 87
342 Oel-Willenborg, S. 53
343 Müller, S. 82
344 Hans Wollschläger, Karl May, Zürich 1976, S. 131
345 Oel-Willenborg, S. 69
346 vgl. dies., S. 43 f
347 dies., S. 187
348 vgl. Bröning, S. 104
349 ebd.
350 May, Winnetou I, S. 270
351 ebd., S. 271
352 May, Winnetou II, S. 74
353 vgl. Winnetou II, S. 74 und Winnetou III, S. 103
354 ebd., S. 252
355 vgl. Winnetou II, S. 558
356 May, Durch die Wüste S. 194
357 May, a.a.O., S. 5
358 Müller, S. 85
359 Winnetou I, S. 5
360 vgl. Mosse, S. 104
361 Winnetou I, S. 6
362 Mosse, S. 104
363 vgl. Müller, S. 97 f
364 vgl. Mosse, S. 8
365 vgl. Bröning, S. 104
366 Oel-Willenborg, S. 82
367 Mosse, S. 114
368 vgl. Oel-Willenborg, S. 205
369 vgl. dies., S. 72 f
370 vgl. dies., S. 222
371 vgl. dies., S. 111-113
372 Winnetou I, S. 39
373 vgl. Oel-Willenborg, S. 137 f
374 vgl. dies., S. 141
375 Bröning, S. 29
376 ebd.
377 vgl. dies., S. 49 f

378 dies., S. 45 f
379 vgl. Müller, S. 95 f
380 vgl. Mosse, S. 102
381 vgl. Wollschläger, S. 80 f
382 vgl. Mosse, S. 116
383 vgl. Johannes Mario Simmel, Es muß nicht immer Kaviar sein, 1960, S. 34-586
Tausen April 1971, S. 5
384 ebd.
385 a.a.O., S. 541
386 a.a.O., S. 501
387 a.a.O., S. 17 f
388 a.a.O., S. 38
389 a.a.O., S. 93
390 a.a.O., S. 112
391 a.a.O., S. 181
392 a.a.O., S. 290
393 vgl. a.a.O., S. 29 f
394 vgl. a.a.O., S. 34
395 ebd.
396 vgl. Heinz Brüggemann, Trivialität und Ideologie in: Deutsche Bestseller - Deutsche Ideologie, Hrsg. H.L. Arnold, Stuttgart 1979, S. 62
397 BWZ in der WAZ Nr. 41, 13.10.1979, S. 24
398 Brüggemann, a.a.O., S. 65
399 ders., S. 66
400 ders., S. 71
401 ebd.
402 ders., S. 73
403 vgl. ders., S. 73 ff
404 Sichelschmidt, a.a.O., S. 241
405 Nusser, a.a.O., S. 14
406 vgl. ders., S. 15
407 Willy Heinrich, So long Archie, München 1979[5], S.7
408 ders., Geometrie einer Ehe, Gütersloh 1967, S. 25
409 vgl. ders., a.a.O., S. 27

410 Heinz G. Konsalik, Die Straße ohne Ende
Bergisch Gladbach, 1977, S. 243
411 vgl. Nutz, a.a.O., S. 57
412 ders., a.a.O., S. 59
413 vgl. Jerry Cotton, Bastei-Verlag, Bd. 139, Bd. 866,
Bd. 856, 857, 858, 853, 618, 619
414 vgl. Cotton, Bd. 619, S. 63
415 vgl. Cotton, Bd. 853, S. 9
416 vgl. Cotton, Bd. 866, S. 3
417 ebd.
418 Butler Parker, Zauberkreis-Verlag, Bd. 184, S. 22
419 a.a.O., S. 34
420 Bd. 165, S. 2
421 ebd.
422 Bd. 198, S. 2 f
423 ebd., S. 3
424 ebd., S. 7
425 Sichelschmidt, S. 213
426 vgl. Sichelschmidt ebd. und Nutz S. 43
427 ebd.
428 ebd.
429 vgl. Mosse, S. 102
430 ebd.
431 Ludwig Ganghofer, Der Dorfapostel,
Stuttgart o.J. S. 114
432 vgl. Sichelschmidt, S. 213
433 Für die Untersuchung standen zur Verfügung:
Ludwig Ganghofer, Der Klosterjäger, vollständige
Originalausgabe, Zürich 1927,
Schloß Hubertus, vollständige Originalausgabe
Zürich 1917
434 vgl. Kapite I
435 vgl. Der Klosterjäger, S. 12, 44, 325
436 vgl. Schloß Hubertus, S. 5 f
437 vgl. Klosterjäger, S. 8
438 vgl. Schloß Hubertus, S. 17 f

439 vgl. ebd., S. 34 f
440 ebd., S. 144
441 ebd., S. 145
442 vgl. Mosse, a.a.O., S. 105
443 Der Klosterjäger, S. 56
444 a.a.O., S. 107
445 a.a.O., S. 111
446 vgl. Bayer, S. 45
447 vgl. Der Klosterjäger, S. 15, 42, 106
448 vgl. Schloß Hubertus, S. 190 f, S. 281 f, S. 391
449 a.a.O., S. 32
450 a.a.O., S. 438
451 a.a.O., S. 17
452 a.a.O., S. 449
453 vgl. Bayer, S. 35 ff
454 vgl. Der Klosterjäger, S. 205
455 vgl. Bausingern, S. 43
456 vgl. Der Klosterjäger, S. 286 ff
457 vgl. Schloß Hubertus, S. 17 f
458 vgl. Der Klosterjäger, S. 92
459 vgl. a.a.O., S. 210 f
460 vgl. a.a.O., S. 109
461 vgl. a.a.O., S. 164
462 vgl. a.a.O., S. 304 ff
463 vgl. a.a.O., S. 12
464 ebd.
465 a.a.O., S. 291
466 vgl. Schloß Hubertus, S. 38 f
467 vgl. Der Klosterjäger, S. 265
468 vgl. Schloß Hubertus, S. 447
469 a.a.O., S. 282
470 vgl. Der Klosterjäger, S. 249
471 vgl. a.a.O., S. 21
472 Vorwort zu: Ges. Schriften, Volksausgabe. Erste Serie, Bd. 1, Stuttgart o.J., S. 11
473 ebd.

474 Mosse, a.a.O., S. 184
475 vgl. ders., S. 110
476 ders., S. 111
477 "Schloß Hubertus, S. 138
478 a.a.O., S. 242
479 a.a.O., S. 253
480 a.a.O., S. 419
481 Mosse, a.a.O., S. 104
482 Klein, a.a.O., S. 117
483 Höllerer, a.a.O., S. 41
484 ebd.
485 vgl. Klein, S. 120 ff
486 vgl. Teil C der Arbeit
487 vgl. Höllerer, a.a.O., S. 41
488 Der Hof am Rande der Heide in: Quint-Bücher, Bergwelt und Heimat, Nr. 131
489 Die Heide wurde ihr Schicksal , S. 4 in a.a.O.
490 Es begann mit einem Edelweiß , S. 58 in a.a.O.
491 Die Heide ... , S. 3
492 a.a.O., S. 11
493 Der Hof... , S. 8
494 a.a.O., S. 27
495 Hahn im Korb bei den Dirndln in a.a.O.
496 a.a.O., S. 34
497 a.a.O., S. 4
498 vgl. alle Quint-Bücher a.a.O.
499 Die Heide... , S. 4
500 Hahn ... , Seite 4
501 Es begann... , S. 65
502 Die Heide... , S. 64
503 Sichelschmidt, Verblöden..., a.a.O., S. 37
504 ebd.
505 ders., S. 42
506 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte Gütersloh o. J., S. 962

507 vgl. ebd.
508 Marie Louise Fischer, Frauenstation, München 1979[13]
509 a.a.O., S. 36
510 a.a.O., S. 285
511 ebd.
512 a.a.O., S. 277
513 vgl. dies., S. 278 f
514 Fischer, Der Frauenarzt 1979[11], S. 13
515 a.a.O., S. 71
516 a.a.O., S. 112
517 Fischer, Kinderärztin Dr. Katja Holm, München 1978, S. 41
518 45 Millionen Bücher und eine schöne Tochter in Bild und Funk, Nr. 15 11.-17.4.81, S. 38 ff
519 a.a.O., S. 41
520 H.G. Konsalik, Diagnose, München 1978[6], S. 7
521 a.a.O., S. 34 und S. 17
522 a.a.O., S. 17
523 a.a.O., S. 239
524 Fischer, Der Frauenarzt, S. 33
525 vgl. Angst vor der Wahrheit in Quint-Bücher Ärzte-Menschen-Schicksale, Bd. 183, S. 11
526 Nusser, a.a.O., S. 47
527 Angst..., a.a.O., S. 24
528 Zwei Männer um Schwester Alexa in Bastei-Sammelband Schwesternroman Nr. 11, S. 3 f
529 Rätsel um Schwester Helen in a.a.O., Bd. 9, S. 65
530 Wer heilt mein wundes Herz, a.a.O., S. 65
531 vgl. Nusser, a.a.O., S. 46 f
532 vgl. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch..., S. 231
533 ebd., S. 232
534 vgl. ders., S. 231 f und 583 f
535 ebd.
536 Edgar Mertner, Herbert Mainusch, Pornotopia Frankfurt am Main 1970, S. 38 f
537 ebd.

538 a.a.O., S. 6

539 Frank Bush, Geile Mädchen bumsen besser, Venuspress, S. 5

540 vgl. Mirabeau und Cleland

541 Harry Burger, Hemmungslose Verführerinnen, Venuspress, S. 5

542 Lester May, Der Lustmolch, Orakel, S. 5

543 a.a.O., S. 6

544 Max von Bako, Offene Lippen, Venuspress, S. 157

545 Rex Dryden, Er kam - sah und bumste, S. 7

546 Honoré G.R. Comte de Mirabeau, Meine Bekehrung Heyne-Verlag München, 1970[3], S. 9

547 a.a.O., S. 143

548 vgl. Josephine Mutzenbacher, Meine 365 Liebhaber und Meine Tochter Peperl

549 Ingela Jensen, Orgasmus auf Bestellung, Opal Press, S. 158

550 Der Lustmolch, a.a.O., S. 168

551 Mädchen..., S. 155

552 Hemmungslose..., S. 160

553 Chester Wilding, Das Lust-Center, Venuspress, S. 159

554 Er kam..., S. 159

555 Geile Mädchen..., S. 160

556 Mirabeau, Die Bekenntnisse des Abbés, Heyne-Verlag München 1978, S. 29

557 a.a.O., S. 8, S. 49

558 Offene ..., S. 49

559 vgl. Mirabeau, Bekenntnisse, S. 15, 17, 20, 25, 42

560 Orgasmus..., S. 154 f

561 vgl. Lust-Center, S. 159 f

562 vgl. Charles Bukowski, Die Stripperinnen von Burbank 2001 S. 65 ff und S. 111 ff

563 Mona Butler, Eine Geschichte von der Liebe und der Rute, Heyne-Verlag, München 1977[5], S. 126

564 Bekenntnisse..., S. 8

565 a.a.O., S. 40

566 vgl. Bekenntnisse und John Cleland, Die Memoiren des Scholaren, Heyne-Verlag, München 1978

567 vgl. Cleland

568 Heinrich Clauren, Mimili, Heyne-Verlag, München 1976 S. 51

569 Germaine Greer, Der weibliche Eunuch, Frankfurt a.M. 1971[3], S. 43

570 vgl. Wilpert a.a.O., S. 583

571 vgl. ders.,a.a.O., S. 58

572 ebd.

573 ders., S. 59

574 vgl. Klaus Kinski, Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund Heyne-Verlag 1980[6],

575 ebd.

576 vgl. ders., S. 67 f und S. 68

577 a.a.O., S. 100

578 a.a.O., S. 110

579 a.a.O., S. 9

580 a.a.O., S. 140

581 a.a.O., S. 112

582 a.a.O., S. 197

583 a.a.O., S. 107

584 a.a.O., S. 106

585 a.a.O., S. 147 f

586 vgl. S. 306, 212, 313

587 vgl. Curd Jürgens, Sechzig Jahre und kein bißchen weise und David Niven, Vielleicht ist der Mond nur ein Luftballon, München 1975

588 Sophia Loren, Leben und Liebe 1979, S. 123

589 Christa Rotzoll, Frauen-Leben, -Liebe, auch: Literatur? in Die Zeit Nr 47, 16.11.79, S. 7

590 Loren, a.a.O., S. 91

591 a.a.O., S. 30

592 a.a.O., S. 238

593 a.a.O., S. 242

594 Marika Rökk, Herz mit Paprika 1974, S. 17

595 a.a.O., S. 23
596 a.a.O., S. 235
597 a.a.O., S. 237
598 Gustav Knuth, Mit einem Lächeln im Knopfloch 1974 S. 79
599 ders., S. 98 f
600 Loren, a.a.O., S. 71
601 Rökk, a.a.O., S. 174
602 Max Schmeling, Erinnerungen 1977, S. 14
603 a.a.O., S. 526
604 vgl. Lilli Palmer, Dicke Lilli, gutes Kind 1974 und Der rote Rabe 1977
605 vgl. Marlene Dietrich, Nehmt nur mein Leben - Reflektionen 1979
606 Rotzoll, a.a.O.,
607 Dietrich, S. 89
608 vgl. Rotzoll
609 ebd.
610 Dt. Bestseller... a.a.O., S. 7
611 vgl. a.a.O., S. 9
612 Hildegard Knef, Das Urteil oder Der Gegenmensch 1975 S. 9
613 a.a.O., S. 8
614 a.a.O., S. 13
615 a.a.O., S. 99
616 a.a.O., S. 105
617 a.a.O., S. 108
618 a.a.O., S. 355
619 a.a.O., S. 369
620 a.a.O., S. 367
621 Höllerer, a.a.O., S. 36
622 ebd.
623 vgl. II 1 c
624 vgl. Hollstein a.a.O., S. 50 ff
625 vgl. Sigmund Freud, DasUnheimliche, Aufsätze zur Literatur London 1941, S. 14

626 ebd.
627 Wellershof a.a.O., S. 729
628 ebd.
629 ebd.
630 vgl. Freud, a.a.O., S. 14
631 vgl. Wellershof, S. 732
632 vgl. Hollstein, S. 79 f
633 vgl. Wolfram Reisch, Die Liebe nimmt kein Ende mehr - von der Literatur fürs Herz, eine Sendung des Jugendfunks des SWF
634 ebd.
635 vgl. Gert Ueding, Glanzvolles Elend, Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt/M. 1973[1], S. 49
636 ebd.
637 vgl. Karin Schader-Klebert, Die kulturelle Revolution der Frau in: Kursbuch, Hg. Hans Magnus Enzensberger 17 Juni 1969, S. 32
638 ebd.
639 Ueding, S. 51
640 vgl. Schrader-Klebert, S. 34 ff
641 ebd.
642 Hollstein, S. 99
643 vgl. Ueding, S. 50 f
644 vgl. Schrader-Klebert, S. 13
645 vgl. Ueding, S. 33
646 vgl. Habermas, S. 17
647 ders., s. 184
648 ders., S. 189
649 Brüggemann, S. 75
650 vgl. ders., S. 77
651 vgl. ders.,S. 77
652 ders., S. 85
653 ders., S. 86
654 Bayer, S. 160
655 ebd.
656 Hollstein, S. 182

657 vgl. Schemme, S. 177
658 ebd.
659 ders., S. 178
660 ebd.
661 Klein/Hecker a.a.O., S. 90
662 Waldmann, S. 116
663 Bayer, S. 256
664 vgl. Nusser, S. 86
665 ebd.
666 vgl. Bayer, S. 169
667 Freud, S. 10
668 Nusser, S. 84
669 vgl. Hollstein, S. 174
670 vgl. Ueding, S. 85
671 Alfred Franz, Lesen als Lebensersatz in: Bücherei und Bildung 3. Jg. Bremen 1951, S. 670-678, S. 673
672 Hans Kunz, Die anthropologische Bedeutung der Phantasie, Reihe "Studia Philosophica", Suppl. 3, s Bde Basel 1946, S. 270 f
673 vgl. Langenbucher, S. 239
674 vgl. Hollstein, S. 89
675 vgl. Hollstein, S. 57 f
676 vgl. Bayer, S. 157 f
677 vgl. Langenbucher, S. 237
678 vgl. Freud, S. 9
679 vgl. ders., S. 17
680 vgl. Bausinger, S. 24
681 vgl. Langenbucher, S. 227
682 Peter R. Hofstätter, Die Psychologie der öffentlichen Meinung, Reihe "Erkenntnis und Besinnung", Bd. 13 Wien1949, S. 85
683 vgl. Schemme, S. 169
684 Zimmermann, a.a.O., S. 399
685 vgl. Nutz, S. 13
686 vgl. Kapitel II 1 a
687 Habermas, S. 199

688 vgl. Nurz, S. 16
689 vgl. ders., S. 21
690 vgl. Karoline Lorenz, Die publizistischen Wirkungsmittel der Gartenlaube, Diss. Wien 1952, S. 125
691 vgl. Nutz, S. 114 f
692 vgl. Klein/Hecker, S. 91
693 vgl. dies., S. 48
694 vgl. Waldmann, S. 83
695 vgl. Jauß, a.a.O., S. 36
696 vgl. Wolfgang Langenbucher, Das Publikum im literarischen Leben des 19. Jhdts., Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe vom 13.August 1969 S. 1857-1866
697 vgl. Bark, S. 55
698 Schenda, S. 55
699 ebd.
700 vgl. Schemme, S. 180
701 Hollstein, S. 119
702 Robert F. Antoch, Versuch über die Verdummung in: Akzente, 17. Jg., 1969-71, S. 282-287, S. 285
703 vgl. Wellershof, S. 731
704 ebd.
705 vgl. Theodor W. Adorno, Resümee über Kulturindustrie Frankfurt/M. 1963
706 ebd.
707 vgl. Brüggemann, S. 69
708 vgl. Hollstein, S. 161
709 vgl. ders., S. 126
710 vgl. Nusser, S. 22-24
711 vgl. ders., S. 82 f
712 vgl. Ueding, S. 124
713 vgl. Höllerer, S. 56
714 Antoch, S. 285
715 vgl. Klein/Hecker, S. 62
716 vgl. Antoch, S. 286
717 vgl. Klein/Hecker, S. 57

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

P R I M Ä R L I T E R A T U R

Bako, Max von	Offene Lippen, Großhansdorf 1972
Bukowski, Charles	Die Stripperinnen vom Burbank und 16 andere Stories, März 79[3]
Burger, Harry	Hemmungslose Verführerinnen, Flensburg 73
Bush, Frank	Geile Mädchen bumsen besser, Großhansdorf 73
Butler, Mona	Die Geschichte von der Liebe und der Rute München 77[5]
Clauren, Heinrich	Mimili, München 76
Cleland, John	Die Memoiren der Scholaren, München 1978
Cotton, Jerry	Bastei-Verlag o.G., Bd. 139: Kein Lösegeld für blonde Girls, Bd. 853: Ich zerschlug den Clan der Killer
Cotton, Jerry	Bd. 618: Die Schöne aus der Todeszelle Bd. 619: Wir und die falsche Blondine Bd. 856: Der Würger von Coney Island Bd. 857: Der Gangsterjäger Bd. 858: Zwei Stunden Todesangst Bd. 866: Ein Callgirl stirbt für Auftrag 4 Bd. 892: Die Hubschrauber-Bande
Cotton, Jerry	Die Hafenratte, Bastei-Verlag 1973
Cotton, Jerry	Die Raubkatzen, Bastei-Verlag 1977
Courths-Mahler, Hedwig	Lena Warnstetten, Bastei-Verlag, 1976[4]
	Wir sind allzumal Sünder, Bastei-Verlag 1977
	Wenn Wünsche töten könnten, Bastei-Verlag 1979[5]
	Verkaufte Seelen, Bastei-Verlag, 1979
	Der Scheingemahl, Bastei-Verlag 1978[6]
	Rote Rosen, Bastei-Verlag 1979[8]

Courths-Mahler, Hedwig	Die Bettelprinzeß, o.J.
Dönges, Günter	alle: Zauberkreis-Verlag o.J.
	Butler Parker
	Nr. 184, P. foppt den Dinosaurier
	Nr. 165, P.'s Sturzflug in die "Hölle"
	Nr. 197, P. friert die Füchse ein
Dryden, Rex	Er kam, sah und bumste, Flensburg 74
Erb, Martin	Wollust in fremden Häfen, Flensburg 75
Fischer, Marie-Louise	Eine Frau von 30 Jahren, Bastei-Verlag 1979
Fischer, Marie-Louise	Das Dragonerhaus, Gütersloh, o.J.
	Mit der Liebe spielt man nicht, München 79[3]
	Schatten der Schuld, Bastei-Verlag 1979[10]
	Damals war ich siebzehn, Bastei-Verlag 1979[14]
	Der Frauenarzt, Bastei-Verlag 1979[11]
	Frauenstation, München 1979[13]
	Kinderärztin Dr. Katja Holm, München 1979
Ganghofer, Ludwig	Der Dorfapostel, Stuttgart o.J.
	Schloß Hubertus, Zürich 1917
	Der Klosterjäger, Zürich 1927
Heinrich, Willi	Maiglöckchen oder ähnlich, Die Aufzeichnungen der Simone S., München 1973[10]
	Gottes zweite Garnitur, Gütersloh o.J.
	Solang, Archie, München 1979[5]
	Geometrie einer Ehe, München 1979[12]
Iris	Hochzeit ohne Illusion, Silvia-Roman, Bd. 11
Jensen, Ingela	Orgasmus auf Bestellung, Flensburg 1974
Josten, Jutta von	Wenn du gehst, zerbricht mein Glück
	S.-R., Bd. 515
Kersten, Nicola	Du bist gar nicht meine Mutter
	S.-R., Bd. 1423
	Das Opfer der schönen Corinna,
	S.-R., Bd. 1190
Kinski, Klaus	Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund
	München 1980[6]
Konsalik, Heinz-G.	Der Arzt von Stalingrad, München o.J.

Konsalik, Heinz-G.	Die schöne Ärztin, 1979[8]
	Diagnose, München 1980[10]
	Eine glückliche Ehe, Gütersloh 1977
	Die Straße ohne Ende, Bastei-Verlag 1977
	Liebe ist stärker als der Tod
	München 1980[5]
Knef, Hildegard	Das Urteil oder Der Gegenmensch
	Wien-München-Zürich, Juni 1975
	Der geschenkte Gaul, Bericht aus einem
	Leben, Wien-München-Zürich, August 1970[1]
Knuth, Gustav	Mit einem Lächeln im Knopfloch, Hamburg 1974
Marlitt, Eugenie	Das Geheimnis der alten Mamsell
	Ges. Romane u. Novellen, 1. Bd.
	Leipzig o.J.
Martin, Carola	...doch eine Frau braucht Zärtlichkeit
	S.-R. 1191
May, Karl	Winnetou I
	Winnetou II
	Winnetou III
	Unter Geiern
	Durch die Wüste
May, Lester	Der Lustmolch o.Ort 1973
Mirabeau, Honoré G.R. Comte de	Meine Bekehrung, München 1977[3]
	Die Bekenntnisse des Abbés, München 1978
Mutzenbach, Josephine	Meine 365 Liebhaber, München 1974[6]
	Meine Tochter Peperl, München 1977[5]
Loren, Sophia	Sophia Loren, Leben und Lieben
	S.L. erzählt dem Hemingway-Biographen
	A.E. Hotchner ihre Lebensgeschichte
	Wien-München-Zürich-Innsbruck 1979
	Original: Sophia: Living and Loving.
	Her Own Story by A.E. Hotchner, New York 79
Niven, David	Vielleicht ist der Mond nur ein Luftballon
	Mein bewegtes Leben, München 1975

Noack, Barbara	Ein gewisser Herr Ypsilon, 1973
	Liebe inbegriffen, 1974
	Der Bastian, 1977, alle: rororo
Palmer, Lilli	Dicke Lilli - gutes Kind, Zürich 1974
	Der rote Rabe, Goldingen 1977
Schmeling, Max	Erinnerungen, Gütersloh 1977
Sommer, Erika	Geliebter fremder Mann,
	Silvia-Roman, Bd. 793, Bastei-Verlag
Simmel,	
Johannes Mario	Es muß nicht immer Kaviar sein
	Lieb Vaterland magst ruhig sein
	Jurra - wir leben noch, Gütersloh o.J.
	Die Antwort kennt nur der Wind, Gütersloh o.J
Söhnker, Hans	Kein Tag zuviel, 1977
Treuberg, Maria	Geständnisse im Ahnensaal
	S.-R., Bd. 1216
	Ihr Traum in Weiß
	S.-R., Bd. 1189
Warden, Ruth von	Ihr junges Herz war voller Sehnsucht
	S.-R., Bd. 514
Wilding, Chester	Das Lust-Center, Großhansdorf 72
	Mädchen zum Streicheln, Großhansdorf 72

SEKUNDÄRLITERATUR

Adler, Alfred	Zur pädagogischen Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts, München 1970
Adorno, Alfred W.	Résumée über Kulturindustrie, Frankfurt/M. 1963
Angress, Ruth K.	Sklavenhandel und Infantilismus in: Frauen- und Familienroman in: Popularität und Trivialität, Hrsg. Grimm, Host, Hermand,Frankfurt197
Antock, Robert F.	Versuch über die Verdummung in: Akzente 17. Jg. 1969-1971, S. 282-287
Bark, Joachim	Der Kreistanz ums Triviale, Probleme der Forschung und des Unterrichts in: Rucktäschel, Zimmermann München 1976, S. 10-29
	Trivialliteratur - Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion in: Sprache im technischen Zeitalter, 1972 41-44, S. 52-65, Hrsg. Höllerer
Bausinger, Hermann	Schwierigkeiten bei der Untersuchung vo Trivialliteratur in: Wirkendes Wort 13, 1963
	Wege zur Erforschung der trivialen Literatur in: Studien zur Trivialliteratur
Bayer, Dorothee	Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963
Beaujean, Marion	Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans, Bonn 1964 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 22)
Beer, Ulrich	Literatur und Schund, Düsseldorf 1963
Bertelsmann Lesering	Lesering-Illustrierte, 4/1979
Bild und Funk	Nr. 15 (11.-17.04.81) S. 36, 38, 41 45 Millionen Bücher und eine schöne Tochter

Broch, Hermann	Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches in: H.B., Dichten und Erkennen. Ges. Werke, Essays Bd. 1 Zürich 55
Brüggemann, Heinz	Johannes Mario Simmel - Deutsche Ideologie, Ansätze zu einer Verbraucherpoetik, Hrsg. H. Arnold
Brüning, Ingrid	Die Reiseerzählungen Karl Mays als liter. pädagogisches Problem, Düsseldorf 1973
Darendorf, Malte	Literaturdidaktik und Trivialliteratur in: Sprache im technischen Zeitalter 41-44, 1972/Höllerer
Deschner, Karlheinz	Kitsch, Konvention und Kunst, München 1957
Emrich, Wilhelm	Wertung und Rangordnung lit. Werke in: Sprache im technischen Zeitalter, Hrsg. Walter Höllerer 9-12, 1964
Fetzer, Günter	Schwierige Trivialliteratur Neue Forschungsarbeiten auf dem Prüfstand in: Bertelsmann Briefe Juli 1976 H. 87, S. 22-30
Flessau, K.-J.	Der moralische Roman 1968
Foltin, Hans Friedrich	Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur, insbesonder im Bereich des Romans in: Studien zur Trivialliteratur
	Die minderwertige Prosaliteratur, Einteilung und Bezeichnungen in: Deutsche Vierjschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39, 1965, S. 288-323
Franz, Alfred	Lesen als Lebensersatz in: Bücherei und Bildung, 3. Jahrgang, Bremen 1951 S. 670-678

Freud, Sigmund	Das Unbehagen in der Kultur, Fi-Bü Frankfurt/M. 1959
Giesenfeld, Günter	Zum Stand der Trivialliteratur - Forschung in: Das Argument 14 1972, S. 233-242
Greer, Germaine	Der weibliche Eunuch Frankfurt a.M. 1970[3]
Greiner, Martin	Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur, Hrsg. u. eingel. v.T. Poser, Reinbek 1964 (rde 207)
Habermas, Jürgen	Strukturwandel der Öffenlichkeit Politica, Bd. 4 1971[5]
Hays, Hoffmann R.	Mythos Frau Das gefährliche Geschlecht Düsseldorf 1969
Helfer, Christian	Zum Verhältnis von Trivialität und Primitivität in: Das Triviale ... Hrsg. H. de la Motte-Haber, 255-260
Hoberg, Rudolf	Trivial, Zum Wortgebrauch im heutigen Deutsch, S. 9-20 in: Das Triviale in Lit., Musik und bildender Kunst Hrsg. H. de la Motte-Haber,Frankfurt 197
Hofmann, Werner	Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste in: Das Triviale... Hrsg. H. de la Motte-Haber, S. 210-225
Hofstätter, Peter R.	Die Psychologie der öffentlichen Meinung Reihe "Erkenntnis und Besinnung", Bd. 13 Wien 1949
Hollstein, Walter	Der deutsche Illustriertenroman der Gegenwart UTB München 1973
Höllerer, Walter	Über Ergebnisse der Arbeitskreise 'Untersuchungen zur Trivialliteratur' an der TU Berlin sowie einige Folgerungc die daraus zu ziehen sind in: Studien zur Trivialliteratur, Hrsg. v.H.O. Burgc Frankfurt/M. 68

Horowitz, Ruth	Vom Roman des Jungen Deutschland zum Roman der Gartenlaube - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liberalismus, Breslau 1937
Jauß, H.R.	Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970
Klein, Albert	Trivialliteratur in: Handlexikon zur Literaturwissenschaft 1976[2]
	Unterhaltungs- und Trivialliteratur in: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft 1: Literaturwissenschaft München 1973
	Die Krise des Unterhaltungsromans im 19. Jhdt. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der ästhetisch geringwertigen Literatur, Bonn 1969 (Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft 84)
Klein, Albert und Hecker, Heinz	Trivialliteratur Grundstudium Literaturwissenschaft, Bd. 10, Opladen 1977
Killy, Walter	Deutscher Kitsch, Ein Versuch mit Beispielen, Göttingen 1962
Kreuzer, Helmut	Trivialliteratur als Forschungsproblem Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung in: Dt. Vjschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41, 1967, S. 173-191
Kunz, Hans	Die anthopologische Bedeutung der Phantasie, Reihe "Studia Philosophica" Suppl. 3, 2 Bde., Basel 1946
Langenbucher, Wolfgang	Der aktuelle Unterhaltungsroman, Beiträge zur Geschichte u. Theorie der massenhaft verbreiteten Lit., Bonn 1964 (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde 9)

Langenbucher, Wolfgang	Das Publikum im literarischen Leben Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe v. 13.8.1968, S. 1856-1866
Lesekanon und Trivialliteratur	Hrsg. v. D. Pforte u. O. Schwenke Sprache im technischen Zeitalter, 1972H.4
Lieber, Hans-Joachim	Ideologie in: Stadt und Politik Hrsg. Fraenkel/Bracher, Frankfurt 1969 Fischer Lexikon 2
Lorenz, Karoline	Die publizistischen Wirkungsmittel der Gartenlaube, Diss. Wien 1952
Lüthi, Max	Das europäische Volksmärchen Form und Wesen, Bern 1960[2]
Mayreder, Rose	Familienliteratur in: Deutsches lit. Echo, 8. Jg. 1905-06, S. 411-417
Mertner, Edgar Mainusch, Herbert	Pornotopia, Das Obszöne und die Porno- graphie in der literarischen Land- schaft, Frankfurt a.M. 1970
Müller, Horst	Helden zum Rapport, Düsseldorf 1970[1]
Müller-Seidel, Walter	Probleme der literarischen Wertung Stuttgart 1969
Mosse, George L.	Was die Deutschen wirklich lasen in: Popularität und Trivialität Hrsg. Grimm, Jost, Hermand, Frankfurt 1974
Obsala, Udo	Simmels Signiertour in: BWZ (WAZ) Nr. 41 13.10.79
Oel-Willenborg, Gertrud	Von deutschen Helden, Weinheim und Basel 1973
Naumann, Dietrich	Zur Typologie des Kriminalromans in: Studien zur Trivialliteratur
Nusser, Peter	Romane für die Unterschicht, Groschen- hefte und ihre Leser, Stuttgart 1973
Nutz, Walter	Der Trivialroman - Seine Formen und sein Hersteller. Ein Beitrag zur Literatur- soziologie, Köln und Opladen 1964 (Kunst und Kommunikation 4)

Peters, Josef	Das Erlebnis des Lesens und die Begegnung mit dem Buch in: Begegnung mit dem Buch , Reutlingen 1954, S.20-32
Reisch, Wolfram	Die Liebe nimmt kein Ende mehr - von der Literatur fürs Herz - eine Sendung des Jugendfunks des Südwestfunks
Schemme, Wolfgang	Trivialliteratur und literarische Wertung, Stuttgart 1975
Schenda, Rudolf	Die Lesestoffe der kleinen Leute. Studien zur pop. Literautr im 19. und 20. Jhdt. München 1976
	Die Konsumenten populären Lesestoffe im 19. Jhdt. (zur Theorie und Technik ihrer Erforschung) in: Das Triviale in... Hrsg. H. de la Motte-Haber, S. 63-77
	Volk ohne Buch, Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jhdt., Bd. 5
Schilling, Robert	Literarischer Jugenschutz, Neuwied 1959
Schmidt-Henkel, Gerhard	Die Trivialliteratur im Kanon der Lit. wiss. in: Sprache im technischen Zeitalter 1972, 41-44, S. 258-265
Schrader-Klebert,Karin	Die kulturelle Revolution der Frau in: Kursbuch Hrsg. H.M. Enzensberger 17. Juni 1969, S. 1 ff
Schulte-Sasse , Jochen	Die Kritiken der Trivialliteratur seit der Aufklärung, München 1971
Schulte-Gerstein, Christian	Das Interesse an der Trivialliteratur in: Akzente, 19. Jg., 1972-73, S. 409-416
Schwerte, Hans	Ganghofers Gesundung in: Studien zur Trivialliteratur 1968, S. 154-208
Sichelschmidt, Gustav	Liebe, Mord und Abenteuer. Eine Geschicht der deutschen Unterhaltungsliteratur Berlin: Hande und Spenersche 1969
	Verblöden die Deutschen, Herford 1969
Spengler, Oswald	Der Untergang des Abendlandes Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1923 und Gütersloh

Studien zur Trivial-literatur	Hrsg. v.H. O. Burger, Frankfurt/M. 1968 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts)
Thalmann, Marianne	Der Trivialroman des 18. Jhdts. und der romantische Roman. (Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheim-bundmystik, Berlin 1923 (Germ. Studien24)
Trivialliteratur	Aufsätze von Schmidt-Henkel, Berlin: Literatur Colloquium 1964
Ueding, Gerd	Glanzvolles Elend - Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt 1973
Waldmann, Günter	Theorie und Didaktik der Trivialliteratur Modellanalysen - Didaktikdiskussion - literarische Wertung, München 1977[2]
Wellershof, Dieter	Der Kompetenzzweifel der Schriftsteller über Literatur und Trivialliteratur in: Merkur 268, 24. Jg., Stuttgart 1976 II. Halbjahr, S. 723-735
v. Wiese, Benno	19. Jhdt., München 1965, S. 833-972
v. Wilpert, Gero	Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969[5]
Wiora, Walter	Der Trend zum Trivialen im 19. Jhdt. Ein kulturgeschichtliches Nachwort in: Das Triviale...Hrsg. H. de la Motte-Haber S. 261-290
Wollschläger, Hans	Karly May, detebe, Zürich 1976
Zeitgenössiche Unter-haltungsliteratur	Historischer Roman-Sachbuch-Eheroman-Jugendroman, Hrsg. Christa Burger Frankfurt 1974
Zimmermann, Hans Dieter	Das Vorurteil über die Trivialliteratur, das ein Vorurteil über die Literatur ist in: Akzente 19.Jg.,1972-1973, S.386-408
Ziegler, K.	Von Recht und Unrecht der Unterhaltungs- und Schundliteratur, D.Sammlung 2, 1947

BILDUNGSGANG

Margret Bayer-Stromberg
geboren am 15.November 1950 in Wattenscheid
Abitur am 19.Mai 1969 am Neusprachlichen Mädchengymnasium Wattenscheid
Studium an der Ruhr-Universität Bochum (Anglistik,Romanistik, Germanistik,Pädagogik)
Magisterprüfung(Neugermanistik,Altgermanistik,Anglistik) am 14.Februar 1980
Rigorosum am 16.Juli 1981